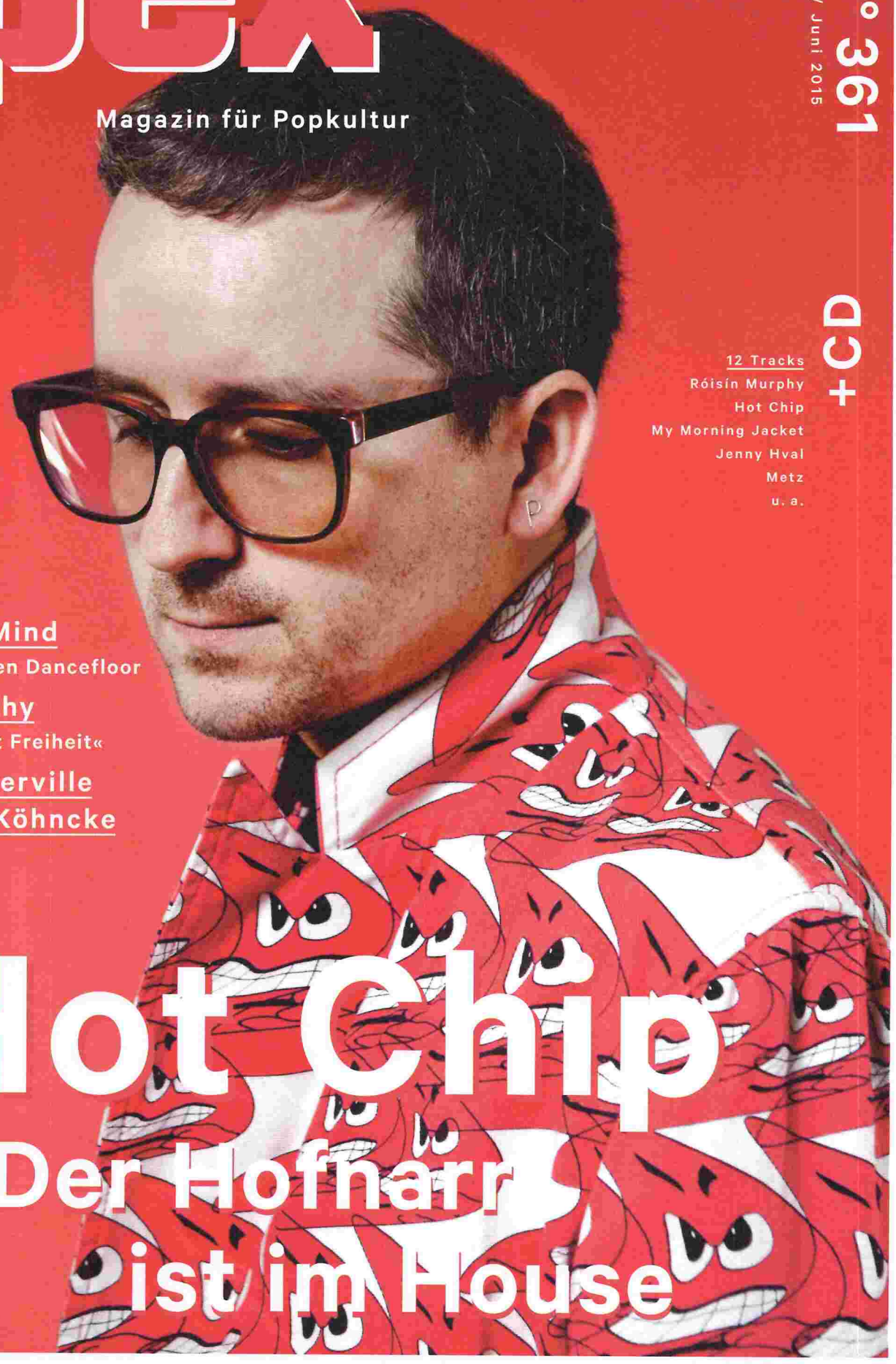
spex

Magazin für Popkultur

N° 361
Mai / Juni 2015

+CD

12 Tracks
Róisín Murphy
Hot Chip
My Morning Jacket
Jenny Hval
Metz
u. a.



Kelela & Fade To Mind
L.A. rebootet den Dancefloor

Róisín Murphy
»Mode bedeutet Freiheit«

Jimmy Somerville vs. Justus Köhncke
Im Schlager liegt die Kraft

Hot Chip
Der Hofnarr ist im House

4 199151 605908 06

hummel „Reflex"

hummel hat sich die schönste Jahreszeit zum Anlass genommen und bringt mit dem „Reflex" den Sommer an eure Füße – ein absolutes Must-have.

Den hummel „Reflex" gibt es in ausgewählten **SNIPES Stores** und auf **www.snipes.com/hummel.**

EDITORIAL

Wo liegt die Grenze?

Das, liebe Leserinnen und Leser, ist eine Frage, die man sich im Rahmen der journalistischen Arbeit immer wieder stellen muss. Etwa wenn es darum geht, mit wem man sprechen »darf« respektive sollte – und mit wem unter Umständen nicht. Einige von Ihnen waren etwa der Meinung, man dürfe auf gar keinen Fall mit Herbert Grönemeyer sprechen oder ihn sonst wie zum Thema machen. In Grönemeyer hatten sie »den Feind« erkannt, die alten Gräben dürften nicht zugeschüttet werden. An dieser Stelle möchten wir noch einmal darauf hinweisen, dass es bei der Reihe Wahlverwandtschaften – in deren Rahmen Grönemeyer mit Andy Gill sprach – weniger um das künstlerische Werk, sondern vor allem um Gemeinsamkeiten, Techniken und Perspektiven geht. Und um unerwartete Begegnungen zweier hoffentlich interessanter, in ihren Bereichen verdienter Gesprächspartner, die einiges an Überraschungen aufbieten. Insofern hielten und halten wir Grönemeyer und Gill für eine ideale Besetzung in dieser Rubrik.

Was freilich nicht bedeutet, dass wir hier jeden zu Wort kommen lassen würden. Frei.Wild zum Beispiel würden wir ablehnen. Das Management der Tiroler Rechtspopulisten hatte zuletzt eine Art Medienoffensive gestartet, um das ramponierte Image seiner Schützlinge reinzuwaschen und der Band so die Möglichkeit zu verschaffen, demnächst noch mehr Platten verkaufen zu können, als sie es sowieso schon tut. Es wurden also Interviews mit in diesen Kreisen gerne als »Lügenpresse« titulierten Zeitungen und Magazinen geführt, unter anderem ließen *taz* und *Spiegel Online* Frei.Wild zu Wort kommen. Was nun wiederum deren Entscheidung ist, aber nachvollziehen kann zumindest ich es nicht. Selbstverständlich wurden beide Interviews konfrontativ und gut geführt, aber dass Frei.Wild-Sänger Philipp Burger mit demonstrativer Naivität darauf beharren durfte, quasi durch Zufall Goebbels-Zitate in seinen Texten verwendet zu haben, und sich auch sonst weitgehend auf die Freiheit der sogenannten Kunst berief, hat unter Umständen vor allem einen Effekt: Frei.Wild-Fans werden sich in ihrer Abneigung der etablierten Presse gegenüber bestätigt fühlen, alle anderen in ihrer Abneigung Frei.Wild gegenüber. Es ist ein bisschen so, als hätte man Udo Pastörs interviewt.

Nun haben wir keineswegs vor, den NPD-Mann jemals zu Wort kommen zu lassen. Aber wenn wir es täten, wir würden ihn siezen. So wie wir im Normalfall auch sonst alle Gesprächspartner in dieser Zeitschrift siezen. Wie ich finde, aus gutem Grund: Zu einer Zeit, als Herbert Grönemeyer als Protagonist des verhassten Deutschrock für viele »der Feind« war, mag duzen gewissermaßen progressiv und besonders gewesen sein. Heute wird man an jeder Ecke penetrant von Markus Lanz bis Ikea geduzt, da ist das Sie fast schon wieder Punk. Aber im Ernst: Hauptmotivation für das Sie in Interviews ist für uns die journalistische Distanz zum jeweiligen Gesprächspartner. Da das Thema immer wieder aufkommt, würde uns nun ernsthaft interessieren, wie die Leserinnen und Leser darüber denken: Sie oder du? Schicken Sie, Pardon: schickt uns gerne Ihre / eure Meinung!

Wie auch immer diese kleine Umfrage ausfällt: Manchmal kommen wir gar nicht erst dazu, überhaupt darüber nachzudenken, wie wir Leute ansprechen. Für diese Ausgabe hätten wir gerne mit Kendrick Lamar, Kanye West, Mike Patton, Blur und Florence Welch gesprochen. All diese Anfragen wurden indes negativ beschieden, da gerade international erfolgreiche Musiker immer öfter gar keine Interviews mehr geben mögen. Das bleibt ihnen ungenommen, ist aber insbesondere im Falle Lamars schade: Gerne hätten wir ein Interview mit ihm zum Anlass für eine große Geschichte über Post-Ferguson-Rap genommen. Die Häufung von offensichtlich rassistisch motivierter Polizeigewalt in den USA – wobei Gewalt auch schon wieder ein Euphemismus ist, es handelte sich zuletzt meist um Morde – während der Produktion dieser Ausgabe hat uns fassungslos und wütend gemacht. Und da Kendrick Lamar mit *To Pimp A Butterfly* die vielleicht wichtigste politische Rap-Platte seit *Fear Of A Black Planet* gelungen ist, hätten wir gerne mit ihm darüber gesprochen.

Ein anderes Thema fiel uns quasi in den Schoß. Seitdem er, nach längerer fotografischer Tätigkeit für SPEX, Mitte der Neunzigerjahre eine Weile als Mitherausgeber fungiert hat, ist Wolfgang Tillmans der Zeitschrift verbunden geblieben. Nicht zuletzt macht sich der international renommierte Fotograf immer wieder ohne konkreten Auftrag auf den Weg, wenn ein Thema ihn besonders begeistert. So kam denn auch eine besondere Tillmans-SPEX-Kooperation zustande: Bereits seit Längerem verfolgten wir interessiert die jüngsten Entwicklungen in der Underground-Szene von Los Angeles. Vor allem die Arbeit des Labelkollektivs Fade To Mind interessierte uns, über FTM-Künstlerinnen wie Fatima Al Qadiri und Kelela haben wir wiederholt berichtet. Und als Wolfgang Tillmans nun fragte, ob wir nicht eine größere Fotoreportage von ihm zum Anlass für eine ausgiebige Berichterstattung nutzen wollten, waren wir sofort begeistert. Tillmans vermittelte und lieferte die Fotos, Lisa Blanning, Fachfrau für alle Spielarten elektronischer Musik, führte die nötigen Interviews, ich selbst ergänzte allgemeine Eindrücke meiner letzten L.A.-Aufenthalte.

Viel Spaß mit dieser Ausgabe!
Torsten Groß

P.S.: In der letzten Ausgabe stellten wir die Behauptung auf, dass unsere neue Kollegin Annika Reith gebürtige Bielefelderin sei. Dem ist nicht so, Reith kommt aus Soest – was immerhin auch in Westfalen liegt.

N° 361

TITEL

22 **HOT CHIP** TEXTE: Daniel Gerhardt & Diana Weis
Seit 15 Jahren verbindet die Londoner Gruppe Hot Chip ein farbenfröhliches Pop-Verständnis mit dem entsprechenden Kleidungsstil und schlägt Softies, *shy guys* und sonstigen Sympathieträgern vor, was es zu hören, sehen, fühlen und tragen gibt. Wir trafen Bandkopf Alexis Taylor zu einem Gespräch über Geometrie, den Dresscode der Rockmusik und die Sinnlosigkeit von Sinnsuchen.

REAKTIONEN

10 **SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN**

EINKLANG

12 **WET, PAUL DANO, TORRES, HOLLY HERNDON, KAMASI WASHINGTON, ALGIERS**

MUSIK

30 **KELELA & FADE TO MIND**
TEXT: Lisa Blanning & Torsten Groß
Mit einer besonderen Kombination aus schweren Bässen und kritischem Blick auf die Club- und Dance-Szene von Los Angeles sorgt Fade To Mind seit geraumer Zeit für Furore. Das Label hat Musik von Kelela, Fatima Al Qadiri und vielen anderen veröffentlicht. Nicht zuletzt steht es symptomatisch für eine bezeichnende Entwicklung der letzten Jahre: Klammheimlich hat sich L.A. zum vielleicht wichtigsten Zentrum des amerikanischen Underground gemausert. Wir sprachen mit den Protagonisten des Labels.

42 **HUDSON MOHAWKE** TEXT: Michael Döringer

45 **SONGTEXTKRITIK: KENDRICK LAMAR »THE BLACKER THE BERRY«**
TEXT: Wenzel Burmeier

46 **UNKNOWN MORTAL ORCHESTRA** TEXT: Arno Raffeiner

52 **JENNY HVAL** TEXT: Kristoffer Cornils

56 **WAHLVERWANDTSCHAFTEN N°10: JIMMY SOMERVILLE VS. JUSTUS KÖHNCKE**
TEXT: Arno Raffeiner

64 **JACCO GARDNER** TEXT: Dennis Pohl

68 **VORSPIEL FÜR ACTRESS** TEXT: Thomas Vorreyer

TITEL: Ronald Dick

STAATSOPER
IM SCHILLER THEATER
INFEKTION!
Festival für Neues Musiktheater
Karlheinz Stockhausen | John Cage | Elfriede Jelinek
Morton Feldman | Samuel Beckett | Toshio Hosokawa
13. JUNI – 12. JULI 2015
FLUXUS RELOADED
Festivalpass
INFEKTION!
15 €
Der Festivalpass kostet 15 € und berechtigt zum Kauf von Einheitspreis-Tickets
für 15 € (Schiller Theater) und 10 € (Werkstatt) für beliebig viele Veranstaltungen
(bis zu zwei Tickets pro Vorstellung) des Festivals INFEKTION!
Weitere Informationen und Buchung unter www.staatsoper-berlin.de
TICKETS 030 – 20 35 45 55
WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE
tip Berlin
kulturradio rbb 92,4
#infektion2015
FOTO: CLAUDIA LEHMANN

N° 361

KOLUMNEN

41 POFALTE TEXT: Holger in't Veld

51 GOOD MORNING AMERICA TEXT: Steven Lee Beeber

62 WIE WIR LEBEN WOLLEN N°6 TEXT: Mark Stewart

67 TAXI FÜR RÜTZEL TEXT: Anja Rützel

FILM

76 ZUFALL / SCHNITT / SCHICKSAL TEXT: Georg Seeßlen

82 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN TEXT: Drehli Robnik

LITERATUR

84 ANDREAS DORAU TEXT: Kerstin & Sandra Grether

86 VORABDRUCK:
ÄRGER MIT DER UNSTERBLICHKEIT
TEXT: Andreas Dorau & Sven Regener

88 GEGEN DEN SCHEISS DER WELT TEXT: Cord Riechelmann

MODE

90 RÓISÍN MURPHY TEXT: Diana Weis
Die Frau ist ein Pop-Gesamtkunstwerk. Róisín Murphy glaubt an die lebensverändernde Kraft der Mode, obwohl ihre exzentrische Ästhetik in der Musikbranche lange Zeit als künstlerischer Selbstmord galt. Ein Gespräch über Ikonen, Epigonen und den Mut zum Außenseitertum.

KRITIKEN

96 ALBUM DER AUSGABE:
JAMIE XX *IN COLOUR* TEXT: Tobi Müller

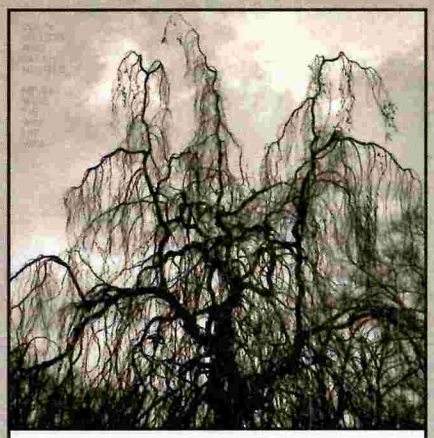
98 REZENSIONEN ZU:
Blur, Florence And The Machine, Tyler, The Creator, Earl Sweatshirt, Django Django, Martin Gore, Best Coast, Major Lazer u. v. a.

PERSPEKTIVE

116 MR. RAOUL K TEXT: Florian Sievers

122 RÜCKBLENDE / SPEX PRÄSENTIERT

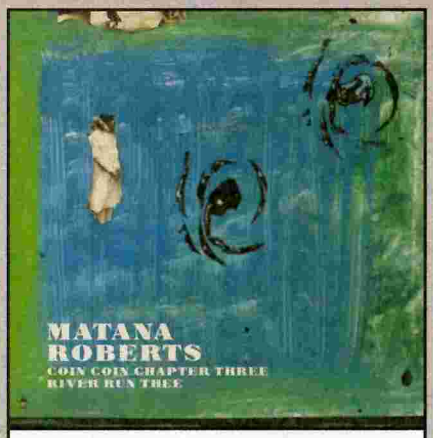
128 IMPRESSUM



COLIN STETSON SARAH NEUFELD
Never were the way she was

Superb new duo album by acclaimed reedist Stetson and Bell Orchestre/Arcade Fire violinist Neufeld.

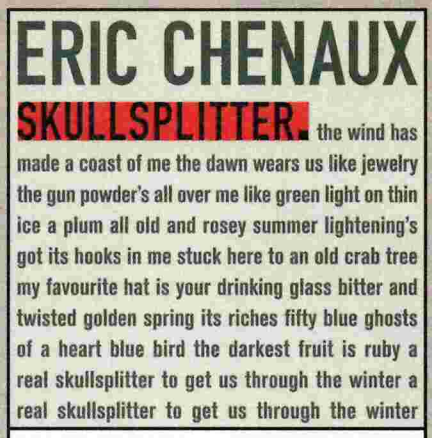
"As pugilistic as it is pointilistic, the album exhibits two players of formidable range and ability." – THE WIRE



MATANA ROBERTS
Coin Coin Chapter Three: river run thee

"Confirms Roberts as one of the most important living artists in any field." – THE QUIETUS

"One of the most provocative ongoing bodies of work by any American musician." – PITCHFORK 8.2



ERIC CHENAUX
Skullsplitter

"A triumph of post-modern songwriting." – EXCLAIM 9/10

"Genuinely distinctive... recalls John Martyn, Marc Ribot and Arthur Russell as it weaves improv jazz, electronica, folk-drone and balladry. Chenaux's pure, sweet voice soars like Chet Baker and Jeff Buckley". – UNCUT 8/10

SISKIYOU
Nervous

ALBUM OF THE WEEK – NOW

"A lush, stunning baroque rock album." – EXCLAIM 8/10

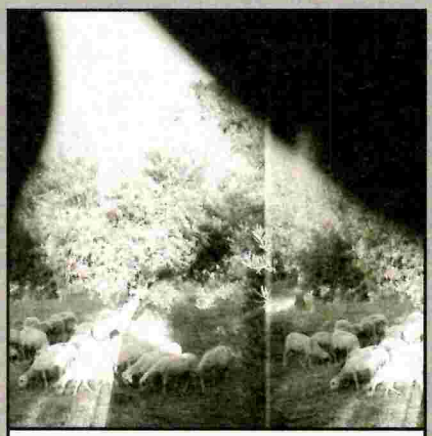
"With every arch lyric and whispered confession, every crashing chorus and shimmery hook, Siskiyou has crafted a visceral, vibrant, risky and rewarding experience." – CBC

CARLA BOZULICH
Boy

PASTE 9.3 TINYMIXTAPES 4.5/5 ALL MUSIC 4.5/5

"A landscape where Tom Waits and Michael Gira enjoy critical tongue-baths ought to make room." – NME 8/10

"If Boy emerged from the oeuvre of an icon such as Nick Cave or Patti Smith it would be lauded as an uncompromising work of genius."– SUNDAY TIMES



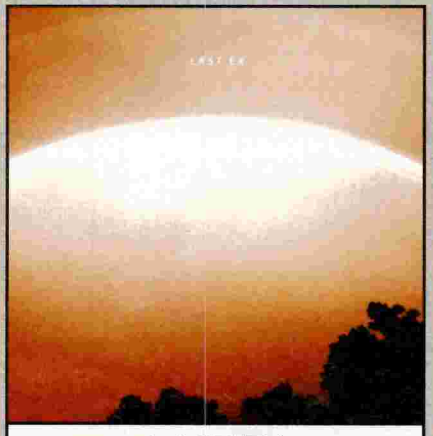
GODSPEED YOU! BLACK EMPEROR
'Asunder, Sweet And Other Distress'

A.V. CLUB A- THE GUARDIAN 4/5 PASTE 9.3
EXCLAIM 8/10 DROWNED IN SOUND 9/10 SPIN 8/10
UNDER THE RADAR 8/10 ALBUM OF THE WEEK – STEREOGUM

AVEC LE SOLEIL SORTANT DE SA BOUCHE
Zubberdust!

"A vibrantly alive debut." – ROCK-A-ROLLA

"Hypnotic and jagged...transfixes with tunnel-vision repetition only to hurl the listener, suddenly and beguilingly, into a different musical space". – MUSICWORKS



LAST EX
Last Ex

"An enjoyably rich and off-kilter record that makes clever use of sound collage and tape manipulation." – NME 8/10

"Groove, minimalism and disorder all have their place on this delightful record. Let's hope there's more to come from Last Ex." – DROWNED IN SOUND

OUGHT
More Than Any Other Day

#6 DEBUT ALBUM OF 2014 – DROWNED IN SOUND 9/10
#9 ALBUM OF 2014 – CRACK CLASH 9/10
TOP 30 ALBUMS OF 2014 – THE 405
TOP 20 NEW BANDS OF 2014 – PASTE

TOURING EUROPE IN MAY/JUNE

CONSTELLATION
180gLP | CD | MP3 | FLAC
www.cstrecords.com
Distributed by Cargo/SCD cargorecords.de scdistribution.com

CONTRIBUTORS

LISA BLANNING

Die Musikjournalistin und Redakteurin wurde in Südkorea geboren, von einer amerikanischen Soldatenfamilie adoptiert und verbrachte ihre Kindheit an allen möglichen Orten auf der ganzen Welt. Sechs Jahre lang gehörte Lisa Blanning zur Redaktion von *The Wire* in London. Inzwischen lebt sie in Berlin, wo sie regelmäßig für *Resident Advisor*, *The Fader* und *Electronic Beats* über elektronische Musik und HipHop schreibt. Sie weiß fast alles über Clubmusik, ihre Deutschkenntnisse bewegen sich aber auf Grundschulniveau, weshalb ihre Texte zum Glück übersetzt werden. Für diese Ausgabe porträtierte sie das Plattenlabel Fade To Mind aus Los Angeles.

MARK STEWART

Als Songwriter der 1977 gegründeten, 1981 aufgelösten und 2010 wiedervereinten, weitgehend popunverdächtigen Band The Pop Group hat es Mark Stewart aus Bristol nicht zu Weltruhm gebracht. Dafür darf man ihn als prägenden Akteur des frühen Post-Punk betrachten, der allein durch die Funk-, Punk- und Agit-Prop-Hochzeiten des Pop-Group-Debüts *Y* nachhaltigen Einfluss auf Künstler wie Trent Reznor, Liars und St. Vincent genommen hat. Nach der ersten Auflösung folgten zahlreiche kollaborative Projekte und Solo-LPs. Im vergangenen Februar veröffentlichten The Pop Group mit *Citizen Zombie* ihr erstes Album seit 35 Jahren. In der aktuellen Ausgabe schreibt Stewart über Sadomodernismus und Wege in den Widerstand.

THOMAS MEYER

»SPEX hatte für mich schon immer einen gewissen Coolnessfaktor, eine moderne Bildsprache und tolle Fotografen.« Seitdem Thomas Meyer im November 2014 Blixa Bargeld für unsere Mauerkinder-Ausgabe fotografierte, ist SPEX um einen tollen Fotografen reicher. In Delmenhorst geboren, studierte er an der Kunsthochschule in Bremen und lebt seit 1997 in Berlin. Er hat bisher für Magazine wie *Art*, *Dummy* und *SZ Wissen* fotografiert, ist Mitglied der Berliner Fotografenagentur Ostkreuz und lehrt seit 2008 an der Ostkreuzschule für Fotografie. Für die vorliegende Ausgabe porträtierte er den britischen Musiker Actress.

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

SIBILLA CALZOLARI
WAIT – SMOKE – SLEEP
SIBILLACALZOLARI.DE

Wie sieht er aus, und wie fühlt er sich für eine Band an, dieser Schwebezustand zwischen Soundcheck und Konzertbeginn? SPEX-Fotografin Sibilla Calzolari hat über mehrere Jahre hinweg Musiker zwischen leeren Konzertsälen und Backstage-Sofas mit ihrer Analogkamera fotografiert. Gesammelt erscheinen die Schwarz-Weiß-Bilder nun unter dem Titel *Wait – Smoke – Sleep*, erhältlich via sibillacalzolari.de.

CHRISTOPH MACK
ORA
ORANIENPLATZ 14, BERLIN-KREUZBERG

In Berlin-Kreuzberg haben SPEX-Fotograf Christoph Mack und sein Kompagnon die Herausforderungen des Denkmalschutzes angenommen und eine Apotheke von 1861 in eine Brasserie verwandelt. Bei Ora herrscht ab sofort inmitten von jahrhundertealtem Inventar französische Thekenkultur. Am geschnitzten Tresen gibt es morgens Zeitung und Kaffee, mittags regionale Speisen und abends Wein und Bier.

DREHLI ROBNIK
KONTROLLHORRORKINO
TURIA + KANT

SPEX-Filmexperte Drehli Robnik untersucht in seinem neuesten Buch, wie aktuelle wirtschaftliche Kontrollmechanismen und politische Theorien zu Filmbildern von gesellschaftlicher Macht werden. Diese und weitere Fragen richtet er einerseits an die Film- und Sozialtheorie von Gilles Deleuze, andererseits an aktuelle Zombiefilme und Gruselsatiren wie *Hostel* oder *The World's End*.

ILLUSTRATIONEN: Patrick Klose

TOCO
TRONIC
1. MAI 2015
CD/DELUXE-BOX/DOPPEL-LP/DOWNLOAD
WWW.TOCOTRONIC.DE
UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

BETR.: TOCOTRONIC I

Rick McPhail raucht noch! Puh.

JONNY HADDOCK AUF FACEBOOK – 17.04.2015

BETR.: TOCOTRONIC II

Was Oasis für den Musikexpress, sind Tocotronic für SPEX.

LENNY BERGER AUF FACEBOOK – 17.04.2015

BETR.: MELANCHOLIE

Die Fotografie ist im aktuellen Heft wie immer auf einem recht hohen Niveau. Aber es würde nicht schaden, ab und zu mal so was wie eine Bildidee zu entwickeln. Ich sehe über die gesamte Ausgabe nur in Melancholie ersaufende, kritisch aus der Wäsche schauende Menschen. Man muss die Jungs und Mädels sich ja nicht zum Affen machen lassen. Vielleicht kann man sie lassen, wie sie sind. Ich möchte bei der Tristesse keine Rückschlüsse auf die Stimmung in der Redaktion ziehen. Ich hoffe, es geht euch gut. Das Geld ist wahrscheinlich knapp. Aber so wird's auch nicht besser.

PETER HÜBERT PER E-MAIL – 27.03.2015

BETR.: TOCOTRONIC III

Wahre Worte von Tocotronic über Hippies und Neoliberalismus in SPEX.

@THEOPLOEG AUF TWITTER – 26.03.2015

BETR.: ANZEIGE

In SPEX gibt's eine Anzeige für ein »Classic-Rock«-Magazin. Mir scheint das erschreckenderweise nicht verfehlt zu sein.

@LENNARTTHIEM AUF TWITTER – 12.04.2015

REAKTIONEN

BETR.: WAHLVERWANDTSCHAFTEN, KIM GORDON I

Ihr seid die Einzigen, die Grönemeyer mit Gang Of Four zusammendenken können. Danke, Max Dax. Und auch an Kerstin Grether für die grandiose Kim-Gordon-Rezension. Klug durchschaut und humorvoll geschrieben!

HOLGER WAGNER PER POST – 07.04.2015

BETR.: KIM GORDON II

Kerstin Grether über Kim Gordons Buch in SPEX: ein Text wie ein wütend-betrunkener *rant* auf einer Party nachts um halb 4.

@FRL_BRUENETT AUF TWITTER – 30.03.2015

BETR.: SPEX-CD

Kompilation N° 123 ist wieder einmal sehr gelungen und tönt mit einer Stimme.

@FABEBLAU AUF TWITTER – 22.03.2015

BETR.: ÜBERSETZER

Egal, welche fremdsprachigen Bücher ihr auch vorstellt – sie sind offenbar alle vom Heiligen Geist persönlich ins Deutsche gebracht worden. Ob nun Kerstin Grether Kim Gordons Autobiografie verreißt (wobei ich mich gefragt habe, welches Buch sie eigentlich gelesen hat? Oder war sie bloß enttäuscht, dass ihre Heldin nicht etwa cool und souverän mit dem schäbigen Verhalten ihres Ex-Mannes umgeht, sondern sauer?) oder Cord Riechelmann Alain Badious *Theorie des Subjekts* lobt – und dabei auch noch erfreut registriert, dass »nun endlich eine probate deutsche Übersetzung erscheint« –, die Urheber dieser beiden deutschen Werke werden dezent verschwiegen. Warum?

INGO HERZKE PER E-MAIL – 07.04.2015

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

SATURDAYS AT USHUAÏA IBIZA FROM 6TH JUNE TO 26TH SEPT.

ANDREA OLIVA
BEN PEARCE
CATZ 'N DOGZ
DANNY DAZE
DEETRON
DJ SNEAK
ELI & FUR
FUR COAT
GORGON CITY
JIMI JULES
JORIS VOORN B2B NIC FANCIULLI
KIM ANN FOXMAN
KÖLSCH
LOS SURUBA
LUNA CITY EXPRESS
MATTHIAS TANZMANN
MAYA JANE COLES
NAKADIA
NOIR
ROUTE 94
TAPESH
THE MEKANISM
TUBE & BERGER
UNER
YOUSEF
AND MANY MORE...

(LINE UP IN ALPHABETICAL ORDER)

FOLLOW US:
@UNITEDANTS
UNITEDANTS.COM

USHUAÏA
IBIZA BEACH HOTEL

EINKLANG

Neues aus Musik und Film

Die Gruppe Wet (Wet-Wet-Wet-Wortspiele nicht im Bild): Kelly Zutrau, Joe Valle, Marty Sulkow (v.l.)

KHLOÉ STEHT DRAUF

Wet

TEXT: Fatma Aydemir

Der Hype reißt nicht ab. Obwohl sich ein Trend zur Völkerwanderung nach L.A. nicht mehr leugnen lässt, gilt Brooklyn noch immer als Referenzort für alles Neue, Aufregende, Hippe. Was der New Yorker Bezirk abfeiert, landet früher oder später auch in unseren Suchleisten. So gesehen hatten es Wet relativ leicht. Das Trio hatte erst einige wenige Shows in seiner Nachbarschaft gespielt, schon wurde es von zahlreichen Onlinemagazinen zur heißen Indie-Sensation ausgerufen. Als dann auch noch Khloé Kardashian ein Instagram-Video postete, in dem sie sich zum Wet-Song »Don't Wanna Be Your Girl« gefühlte 350 Mal das Haar über die Schulter wirft, war der Erfolg endgültig programmiert. Sechs Millionen Mal wurde die Ballade bereits auf Spotify gestreamt.

Dabei ist schwer zu sagen, was den Wet-Sound so besonders macht. Leichtfüßige Popsongs mit wenig Tamtam, ein sehr dezenter R'n'B-Einschlag, gefühlige Gitarrenmelodien – alles ganz schön, irgendwie. Aber sensationell? Na ja. An Harmlosigkeit zumindest sind die vier Stücke, die Wet auf ihrer unbetitelten ersten EP zum Besten gaben, kaum zu übertreffen. Vielleicht lag gerade darin ihre Kraft: Wet präsentierten sich mit einem Sound, der nirgendwo aneckt und überall funktioniert, ob im Kinderzimmer, im Coffeeshop oder als Hintergrundmusik zur Khloé-Kardashian-Show. Mit Piepsstimme sang die damals 24-jährige Kelly Zutrau zu minimalistischen Arrangements austauschbare Zeilen. »My baby / He said he needed me / But now he's gone / I'm all alone.«

Zutrau hatte sich gerade von ihrem Freund getrennt, darum drehte sich die ganze EP. Zwei Jahre sind seitdem vergangen, Zutrau, Joe Valle und Marty Sulkow, die sich beim Studium an der NYU kennengelernt haben, leben inzwischen in Massachusetts. Weg von der schnelllebigen Metropole, um in Ruhe an ihrem ersten Album zu arbeiten. Wet haben das Potenzial zum nächsten großen Ding, das scheint keiner großen Plattenfirma entgangen zu sein. Auch ihre jüngste Single »Move Me« ist ein Internethit. Aus mehreren Angeboten wählte die Band schließlich einen Deal mit Columbia Records, dort soll ihr Debüt im Herbst erscheinen. Deshalb sind Wet nun *busy*. So sehr, dass Telefoninterviews prinzipiell nicht infrage kommen. Zehn Tage brauchen sie, um stichwortartige, halbherzige Antworten auf die Fragen ausländischer Musikjournalisten zu verfassen. Beigefügt wird ein Link zur Reportage eines US-Magazins. Darin stünden alle anderen Infos. (Vielen Dank.)

Was also treiben Wet in Massachusetts? »Wir haben einen ziemlich routinierten Songwriting-Prozess entwickelt«, schreibt Joe Valle. Alle Stücke beginnen als Demo von Zutrau. Sie schreibt die Texte, Melodien und Akkordwechsel auf einer Autoharp. Ihre Entwürfe schickt sie per Mail an Valle und Sulkow, die zu Hause vor ihren Laptops an der Instrumentierung arbeiten. Irgendwann treffen sich dann alle zusammen und bearbeiten den Sound, bis er so niedlich klingt, wie er klingen soll. Und ein bisschen berechenbar.

Nat Baldwin von Dirty Projectors, schreiben Wet weiter, wird auf dem Debütalbum dabei sein, außerdem Patrick Wimberly von Chairlift. Zudem wolle die Band nach L.A. reisen (Stichwort Völkerwanderung), um mit Robin Hannibal (Rhye) alle Songs nochmals zu überarbeiten. Letzteren Satz aber schreiben Wet nicht, den haben sie dem Autor der US-Reportage erzählt. Ein Hinweis auf das, was Wet wirklich wollen, lässt sich dennoch aus diesen Infos herauslesen: traumhafter Heartbreak-Pop, so wie bei Rhye. Bis dahin ist es noch ein weiter Weg. Ob sechs Flugstunden reichen?

WET
MOVE ME
EIGENVERÖFFENTLICHUNG

DER ÜBER DEN SCHULHOF SCHLURFT

Paul Dano

TEXT: Patrick Heidmann

In keine der Schubladen, die Hollywood für junge Schauspieler bereithält, will er wirklich passen. Paul Dano ist keiner dieser Schönlinge, die derzeit an der Seite weiblicher Heldinnen durch postapokalyptische Welten jagen. Kein muskelbepackter Sportler, der Channing Tatum künftig die Action- oder Stripperfilme streitig macht. Nicht mal als waschechter Nerd, der in Prollkomödien für die Gags am Rande sorgt, geht er durch. Schon allein weil ihm die Brille fehlt. Stellt man sich die Filmbranche als Highschool vor, dann ist Paul Dano der stille Einzelgänger, der von allen unbemerkt über den Schulhof schlurft.

Dass es aber gerade die vermeintlich unauffällige Durchschnittlichkeit sein kann, die den Blick des Kinopublikums magisch auf sich zieht, bewies Dano schon früh. Mit 17 Jahren, als der gebürtige New Yorker bereits ein paar kleine Broadway-Auftritte hinter sich hatte, stand er für seine erste große Kinorolle vor der Kamera. Das eindringliche Drama *L.I.E.* von *Homeland*-Macher Michael Cuesta erzählt von der komplexen Freundschaft zwischen einem vom Leben enttäuschten Teenager und einem Pädophilen. Danos zwischen Unschuld und Verzweiflung schwankende Verkörperung einer gebrochenen Jugend geht durch Mark und Bein.

Noch heute, mit 30 Jahren, verleiht ihm sein blasses, rundes Gesicht mit der markant großen Nase, das damals an Babyspeck gemahnte, eine gewisse Jugendlichkeit. Und auch die Vorliebe für anspruchsvolle, ja schwierige Stoffe, mit denen man weniger zum Teenie-Idol als zum Charakterdarsteller wird, ist geblieben. Abstecher in den Mainstream wie den Tom-Cruise-Flop *Knight And Day* oder den Sci-Fi-Western *Cowboys & Aliens* kann man in Danos Karriere an einer Hand abzählen. Lieber dreht er – und sei es auch in Nebenrollen – mit Regisseuren wie Ang Lee (*Taking Woodstock*), Kelly Reichardt (*Meek's Cutoff*) oder Richard Linklater (*Fast Food Nation*), spielt in *12 Years A Slave* einen Sklaventreiber oder in *Prisoners* einen geistig zurückgebliebenen Mordverdächtigen.

Danos bis heute wohl bekannteste Filme könnten unterschiedlicher kaum sein. Im tragikomischen Überraschungserfolg *Little Miss Sunshine* spielte er 2006 den grübelnd schweigenden Teenagersohn einer Chaosfamilie – ein Jahr später starb er in Paul Thomas Andersons Meisterwerk *There Will Be Blood* als seltsamer Pastor den Tod durch Bowlingkegel. Gemeinsamkeiten weisen diese Rollen trotzdem auf. Am liebsten spielt Dano verkopfte, selten durchschaubare Typen, die wenig Worte verlieren und in puncto Sozialverhalten das eine oder andere Defizit aufweisen. Zufall dürfte das kaum sein, schließlich schrieb ihm auch Lebensgefährtin Zoe Kazan einen solchen Part auf den Leib: In deren Komödie *Ruby Sparks* verkörperte er ein ehemaliges Literaturwunderkind, das die Sache mit dem Zwischenmenschlichen so wenig auf der Reihe hat, dass es sich seine Traumfrau einfach an der Schreibmaschine erfindet.

Insofern passt auch Danos neuer Film bestens in seine Filmografie: das Musiker-Biopic *Love & Mercy*, in dem er niemand Geringeren als Beach-Boys-Mastermind Brian Wilson spielt. Eine Rolle, die von Anfang an Respekt einflößt, wie er im Interview verrät: »Ich mache zwar selbst auch Musik und spiele in einer Band, aber das hat meine Ehrfurcht nur noch größer gemacht. Brian ist ein Ausnahmemusiker – und ein Ausnahmemensch. Deswegen konnte ich letztlich auch nicht widerstehen, gleich als erstes Klavierspielen zu lernen.« Die äußerlichen Ähnlichkeiten mit der Poplegende halten sich eher in Grenzen, und auch mit John Cusack, der den älteren Wilson verkörpert, bringt man Dano optisch nur bedingt zusammen. Aber daran, wie er sich umringt von Studiomusikern regelmäßig in Trance zu orchestrieren scheint – »im Originalstudio, in dem Brian *Pet Sounds* aufnahm, mit echten Live-Musikern!«, schwärmt Dano – und auch im privaten Alltag zusehends in seine eigene Welt und Richtung Psychose abdriftet, kann man sich bei aller darstellerischen Intensität fernab der üblichen Schubladen auch diesmal wieder nicht sattsehen.

LOVE & MERCY
USA 2014
REGIE: BILL POHLAD
MIT PAUL DANO, JOHN CUSACK, ELIZABETH BANKS U. A.

DIE PORNOSAMMLUNG DES PASTORS

Torres

TEXT: Sonja Eismann

Es ist ein eisernes Gesetz des Popjournalismus: Sobald eine Frau auftaucht, deren Gitarrenmusik emotional, abgründig und gewaltvoll klingt, ist sie mit PJ Harvey und Cat Power zu vergleichen. Mackenzie Scott alias Torres sitzt in ihrer Wohnung in Brooklyn, Katze auf dem Schoß, und sucht nach der richtigen Balance zwischen geschmeichelt und genervt. »Ich bin Fan«, sagt sie, »aber ein ganzes Album von PJ Harvey habe ich 2014 zum ersten Mal gehört. Sie ist kein Einfluss, deshalb sind die Vergleiche ein wenig – ermüdend.« Ein Vergleich also allein auf Basis des Geschlechts? »Genau! Kurt Cobain war wichtiger für mich.«

Das hört man Torres' zweitem Album *Sprinter* an. Mit krachigem Grunge und melancholischer Introspektion folgt es auf ein ruhigeres Country- und Folk-Debüt. Nur die von persönlichen Erfahrungen und einer Liebe zu Sylvia Plaths Lyrik gefärbten Texte sind geblieben. Auf ihrer ersten Platte versuchte Scott der eigenen Erfahrung, adoptiert worden zu sein, eine universelle Ebene abzugewinnen. Jetzt singt sie in

»Sprinter« über das Wegrennen aus einengenden Zuständen – so präzise, dass die Rockjournalismuslegende Ann Powers korrekt vermutete, Scott müsse früher Langstreckenläuferin gewesen sein. Auch den im Song erwähnten Pastor, dem der Konsum von Pornos zum Verhängnis wurde, gibt es wirklich, genau wie Scotts strenggläubige Adoptivfamilie.

Die depressive bis verzweifelte Grundstimmung ihrer Songs hat jedoch wenig mit ihrem alltäglichen Befinden zu tun, versichert Scott. Ihr Lieblingsfilm ist schließlich die Quatschgranate *Napoleon Dynamite*, in der Highschool wurde sie sogar mal zum Klassenclown gewählt. Dieses Bekenntnis überrascht, ebenso wie eines der weiblichen Vorbilder, an denen sich Scott zu Schulzeiten orientierte. »Ich fand Taylor Swift damals toll und verehre sie auch heute noch. Es gibt einfach niemanden sonst, der ist wie sie. Dass sie sich schon so lange im Geschäft hält, ist wirklich eine Leistung.«

Nur was die harte Realität des Musizierens als Lebensunterhalt angeht, dürfte Scott wenig von Swift gelernt haben. Wichtiger war dafür ihr Abschluss am Belmont College in Nashville, wo sie bis 2012 Songwriting und Englisch studierte und nebenher ihr Debütalbum aufnahm. »Viele Menschen glauben, man könne nicht anhand von Formeln lehren, wie man einen tollen Song schreibt. Was ich aber sehr wohl gelernt habe, ist, dass man einfach kontinuierlich arbeiten muss, wenn man es mit der Musik ernst meint. Neun von zehn Songs wird man wegschmeißen. Damit muss man leben können.« Aus solchen Aussagen lassen sich eine Reife und Ernsthaftigkeit herauslesen, mit denen Scott ihren 23 Lebensjahren weit voraus scheint. Einen herzlichen Kicheranfall kann sie sich trotzdem nicht verkneifen, als es am Ende des Interviews um ihren Songtitel »A Warm Polish Welcome« geht. »Keine Ahnung, was das sein soll«, gibt sie zu. »In Deutschland sagt man ›polnischer Abgang‹ zu einem Verschwinden ohne Verabschiedung? Bei uns ist das ein irischer Abgang.«

TORRES
SPRINTER
PARTISAN / PIAS / ROUGH TRADE

ATOME = BITS

Holly Herndon

TEXT: Josa Mania-Schlegel

»Sorry, heute ohne Video«, sagt die Stimme am anderen Ende der Skype-Leitung. Etwa, weil die Laptop-Kamera vorsorglich mit Gaffertape überklebt wurde? Holly Herndon wäre das zuzutrauen. »I know that you know me better than I know me«, klagt sie in einem Track namens »Home« ihren allwissenden Computer an. »Ja, manchmal überklebe ich die Linse«, gesteht die Musikerin lachend. »Ich vertraue meinem Laptop nicht.« Irgendwie lustig: Eine Künstlerin misstraut ihrem wichtigsten Werkzeug. Als würde ein Tischler seinen Hobel über Nacht festbinden, damit der ihn nicht im Schlaf Schicht um Schicht wegraspelt.

Herndon hat elektronische Musik am renommierten Mills College in Oakland, Kalifornien studiert, hier wurden auch Steve Reich und Joanna Newsom ausgebildet. Auf ihrem dritten Album *Platform* durchsticht sie tiefe, pulsierende Beats mit Schluckaufsamples. Herndon macht das mal lustvoll, wie andere Knallfolie zerdrücken, mal intuitiv und ruckartig. Die Samples schneidet sie oft aus Vocals, die sie bei Auftritten live einsingt. Ihrem Laptop bedeutet sie dann mit wischenden Gesten, ob die Stimme tiefer sacken, höher schnellen oder den Tonfall wechseln soll.

In dieser Konfrontation von Mensch mit Maschine erkennt Herndon keinen Widerspruch. Eher sieht sie den Laptop als ganz natürliche Erweiterung ihres Körpers. Technik ist kein Bedienelement wie das Mischpult eines DJ, sondern ein menschliches Add-on, das uns umhüllt, sobald wir uns damit verbinden. »Je weiter wir unsere Identität in virtuelle Welten verlagern«, sagt Herndon, »desto mehr werden diese Welten ein Teil von uns.« Für den Schweizer Internetzeitalter-Philosophen Hannes Grassegger vertonte sie dessen These der digitalen Leibeigenschaft als liebeslyrisch-choralischen Minnesang. »Deine Daten sind mein Schatz«, haucht das Internet den User an, bis am Ende die vermählende Gleichung steht: Atome = Bits.

Doch Herndon glaubt nicht nur an das Gute im Laptop. »Gerade weil er ein Teil von uns ist, enthält er auch unsere dunklen Seiten«, sagt sie. Hier wird klar, was ihre schneidenden Samplefetzen bedeuten. Sie stehen für den materialisierten Geist, dem Herndon ihre Stimme ausliefert, damit diese sich abscheulich verzerrt durch alle Ebenen ihres Schaffens ziehen kann: Artwork, Videos, Musik, Liveshows. Als Schockbilder legt Herndon Klone, Cyborgs und roboterhafte Morphs hinter ihre Musik – die unheimlichen Folgen technischer Manipulation. »Virtualisieren kann tödlich sein«, würde auf einer Schachtel Holly-Herndon-Zigaretten stehen. Die große digitale Vereinnahmung könnte irgendwann auch unseren Körper überwältigen.

Dann lacht Herndon wieder. Weil die Webcam auf der anderen Atlantikseite die ganze Zeit unbemerkt mitlief. »Das meine ich mit *Platform*«, sagt sie. »Leute kommunizieren über eine Bühne, was unglaublich schön sein kann. Oder eben verstörend, weil sie sich gar nicht bewusst sind, was sie gerade preisgeben.«

HOLLY HERNDON
PLATFORM
4AD / BEGGARS / INDIGO

EPOS OHNE VERSTAND
Kamasi Washington

TEXT: Tim Caspar Boehme

Ein 32-köpfiges Orchester? Ein Chor mit 20 Sängern? Zwei Schlagzeuger und zwei Bassisten? Drei Stunden Spielzeit? Man kann nicht sagen, dass Kamasi Washington auf seinem ersten Album *The Epic* kleckern würde. Bei ihm geht es zur Sache, in die Höhe und vor allem in die Breite. Der Komponist und Saxofonist stammt aus Los Angeles, genauer gesagt aus South Central, und hat schon seit seinem zweiten Lebensjahr mit Musik zu tun. Es ist aber nicht allein der frühe Karrierestart, der seinen Werdegang ungewöhnlich macht: »Wenn du aus South Central kommst«, sagt Washington, »erwarten die Leute von dir, dass du die ganze Zeit im Gefängnis sitzt. Nicht, dass du klassische Musik magst.«

Washington lernte zunächst Klarinette, fand sein Instrument aber erst, als er mit zwölf Jahren zum ersten Mal ein Saxofon in die Hand nahm. Fortan übte er täglich acht bis zehn Stunden. Seine Mutter fürchtete, ihr Sohn leide unter Depressionen, weil er seine Freunde nicht mehr besuchte. Dabei sagt Washington: »Es ist es ein unglaubliches Gefühl, sich durch Musik ausdrücken zu können. Als würde man sich von allen Enttäuschungen und Problemen befreien und eine Verbindung mit etwas Größerem eingehen. Ich wollte einfach nichts anderes mehr tun.«

Washingtons Entschlossenheit zahlte sich aus. Sie brachte ihn mit Musikern wie Kendrick Lamar und Flying Lotus zusammen, auf deren

Alben *To Pimp A Butterfly*, *Cosmogramma* und *You're Dead!* sein Saxofon zu hören ist. Die Zusammenarbeit reicht so weit, dass *The Epic nun* auf FlyLos Label Brainfeeder erscheint, das Jazz sonst eher als Ausgangspunkt für elektronische Welterkundungen versteht. Die Dreifachplatte erzählt einerseits von Washingtons Selbstfindung als Künstler: Ihm geht es darum, nicht bloß seinen Verstand, sondern seine ganze Persönlichkeit auszudrücken. Seine Musik steckt denn auch voller Soul, manchmal verneigt sie sich Richtung Stevie Wonder. Andererseits ist das Mammutalbum ein Dokument der langjährigen Freundschaft mit hochtalentierten Musikern, die Washington seit seiner Kindheit kennt. Den Schlagzeuger Ronald Bruner lernte er mit drei Jahren kennen, ebenso dessen Bruder Stephen, besser bekannt als Thundercat. »Die geschriebene Musik ist Ausdruck dessen, wer ich bin«, sagt Washington. »Ihre Darbietung aber ist Ausdruck meiner selbst und aller anderen, die sich mit mir im Raum befinden.«

Für Washington hat *The Epic* zudem eine spirituelle Dimension, die über seine Persönlichkeit hinausgeht. »Die Musik«, sagt er, »steht in Verbindung mit einem anderen Reich. Von dort stammt sie eigentlich. Sie kommt aus uns heraus, doch sie kommt nicht zwangsläufig von uns selbst. Wir formen und gestalten sie lediglich, bis sie zu uns passt.« Wie Washington selbst bekennt, ist er *all over the place*, ein ewig rastloser Geist. Kein Wunder also, dass sein Jazz, der vom Bombastisch-Orchestralen bis zum konzentrierten Bandsound alle möglichen Erscheinungsformen annimmt, sich nicht auf herkömmliche Plattenformate beschränkt. Ist der Verstand erst mal ausgehebelt, gibt es eben eine Menge zu sagen.

KAMASI WASHINGTON
THE EPIC
BRAINFEEDER / ROUGH TRADE

MARX UND ENGELSZUNGEN

Algiers

Zweimal Schal, einmal schaler Blick: Lee Tesche, Franklin James Fisher Ryan Mahan (v.l.)

TEXT: Dennis Pohl

Hat nicht neulich jemand Musik mit Haltung verlangt? Hier ist sie. Algiers sind die Totenmesse einer kulturellen Hegemonie, die soeben ihren Bankrott erklärt hat. Sie spielen einen fahlen Post-Punk-Gospel, der klingt, als hätte jemand ein Traktat von Karl Marx in die Sonntagsmesse geschmuggelt, während vor der Tür die Welt untergeht. Elf Songs lang treten Religion, Moral und Konsum zum intellektuellen Tauziehen an. Am Ende bleiben 45 Minuten Protestmusik, mit der Algiers den Dämonen der westlichen Welt ins Auge blicken. Man spürt: So kann die Scheiße nicht weitergehen.

Franklin James Fisher muss darüber erst mal herzlich lachen. Der Frontmann von Algiers hat es sich in seiner New Yorker Wohnung auf einem Sofa bequem gemacht. Mit leichtem Südstaaten-Akzent spricht er freundlich und zuvorkommend, lacht dabei viel. Vom Kämpfer auf den Barrikaden keine Spur. »R.E.M. haben mal passend gesagt, dass Ironie die Fessel der Jugend sei«, stellt er fest. »Manche Dinge muss man verdammt noch mal ernst meinen.«

Schon früh wissen Fisher, der Bassist Ryan Mahan und der Gitarrist Lee Tesche, was sie mit Algiers nicht wollen: den Süden. »Dem Wahnsinn dort zu entfliehen, ist so etwas wie unser Leitmotiv«, sagt Fisher. Mit »Wahnsinn« meint er die bizarre Mischung aus christlicher Wärme, unterschwelligem Rassismus und offener Gewalt, die den US-amerikanischen Südstaaten in seinen Augen noch immer anhaftet. Also kehrten Algiers ihrer Heimatstadt Atlanta den Rücken, um in Europa zu studieren. Aus der Ferne verfolgten sie, wie George W. Bush im Irak einfiel, und begannen, ihre Wut musikalisch zu verarbeiten. Als Fisher in die USA zurückkehren musste, während der Rest seiner Band in London blieb, wurden Algiers zum transatlantischen Filesharing-Projekt.

Doch statt daran zugrunde zu gehen, profitieren Algiers von der Entfernung. Aus der Not haben sie ein Konzept gemacht: »Wir sind eine heimatlose Band, die jahrelang nicht wirklich existiert hat«, sagt Fisher. »So wollen wir auch klingen.« Algiers kultivieren einen blutleeren Sound im Stil der New Yorker No-Wave-Bewegung, gegen den Fisher mit aller Kraft ansingt: »Ich stemme mich gegen die Leere, das tue ich schon mein halbes Leben.« Doch dem Frontmann geht es nicht nur um die eigenen Befindlichkeiten. »Ein Stück weit will ich damit auch für die vielen Menschen sprechen, deren Stimme nicht gehört wird.«

In seinen Liedern über Politik zu singen, ist für Fisher nur logisch. Alle drei Bandmitglieder engagieren sich politisch, sie sehen im Pop das geeignete Sprachrohr für ihre Ansichten. »Ich kann doch keinen fröhlichen Song schreiben, während es der halben Welt dreckig geht«, sagt Fisher. Klingt nach christlicher Nächstenliebe, was natürlich kein Zufall ist. Fisher ist gläubig. Dass religiöse Überzeugungen die Forderungen seiner Musik entkräften könnten, lässt er jedoch nicht gelten. Der Rest der Band besteht schließlich aus Atheisten: »Dieses Spannungsfeld fließt direkt in unsere Songs ein«, sagt Fisher und erstickt jeden Zweifel daran im Keim. »Malcolm X, Martin Luther King und T.S. Eliot waren Gläubige.« Manche Dinge muss man verdammt noch mal ernst meinen.

ALGIERS
ALGIERS
MATADOR / BEGGARS / INDIGO

POP KRITIK

»Ich habe eine Erleuchtung erlebt, als ich ›Stimmen im Wind‹ von Juliane Werding eingesungen habe.«

Justus Köhncke

22 Hot Chip 30 Kelela & Fade To Mind 42 Hudson Mohawke
45 Songtextkritik: Kendrick Lamar »The Blacker The Berry«
46 Unknown Mortal Orchestra 52 Jenny Hval
56 Wahlverwandtschaften N° 10: Jimmy Somerville vs. Justus Köhncke
64 Jacco Gardner 68 Vorspiel für Actress 96 Kritiken

Hot Chip

»Mir gefällt der Gedanke, ein Hofnarr zu sein«

TEXT: Daniel Gerhardt
FOTOS: Ronald Dick

Willie
Nelson

»Man kann glücklich sein und funktionieren in unserer Welt – wenn man sich die Neugierde abgewöhnt.«

Alexis Taylor trägt, von oben nach unten: seine zu groß geratene Brille, einen Buchstaben-Ohrstecker, Modell »P«, einen blass orangenen Beethoven-Fan-Pullover, Bluejeans von der bequemen Sorte, die passenden blass orangenen Socken und ein Paar der Huarache-Lights-Sneakers, nach denen Hot Chip das erste Stück auf ihrer neuen Platte *Why Make Sense?* benannt haben. Seit 15 Jahren verbindet die Londoner Band ihr farbenfröhliches Pop-Verständnis mit dem entsprechenden Kleidungsstil und schlägt Softies, *shy guys* und sonstigen Sympathieträgern vor, was es zu hören, sehen, fühlen und tragen gibt. Wir trafen Taylor zu einem Gespräch über Geometrie, den Dresscode der Rockmusik und die Sinnlosigkeit von Sinnsuchen.

Alexis Taylor, gibt es eine geometrische Figur, die Ihnen besonders gut gefällt?
Ich mag Dreiecke. In der Mode wurden sie zuletzt etwas überstrapaziert, aber trotzdem, sie haben etwas Gefälliges, Elegantes. Meine Frau steht auch total auf Dreiecke. Sie wollte sogar unsere Tochter Triangle nennen. Das konnte ich ihr zum Glück ausreden.

Puh!
Allerdings. Was Musik betrifft, ist die Triangel aber natürlich super. Ich mag ihren Sound und wie einfach sie ist.

Denken Sie in geometrischen Figuren, wenn Sie Musik schreiben oder arrangieren?
Die meisten Programme, mit denen man am Computer arbeitet, stellen die Musik in verschiedenfarbigen Wellenformen dar. Man schaut also auf bunte Blöcke und wird gewissermaßen dazu gezwungen, geometrisch zu denken. Eigentlich mag ich es nicht, meine Arbeit mit visuellen Hilfsmitteln zu beurteilen, aber es passiert unterbewusst, die ganze Zeit. Ich arbeite unter anderem deshalb gerne mit Mark Ralph zusammen, der *Why Make Sense?* und auch den Vorgänger *In Our Heads* koproduziert hat. Sein Studio ist ganz auf das Pult ausgerichtet, nicht auf die Bildschirme. Wenn man bei ihm einen Track mixt, dreht man an echten Knöpfen und fährt echte Regler hoch und runter. Ein Mischpult fordert einfach nicht die gleiche Aufmerksamkeit ein wie ein Bildschirm. Es hilft nur. Wenn man am Computer die Equalizer-Einstellungen eines Tracks ändert, reagiert man auch auf das, was man sieht, nicht nur auf das, was man hört. Manchmal entscheidet man nach rein visuellen Kriterien.

Muss das etwas Schlechtes sein?
Zumindest mein Urteilsvermögen beeinträchtigt es. Wenn man herausfinden will, ob ein Track richtig gemixt wurde, muss man sich hinsetzen und den Mix anhören. Alles andere ist Ablenkung. Wenn ich Musik in meinem Kopf komponiere, sehe ich ja auch keine geometrischen Figuren.

Was sehen Sie denn?
Akkordformen, würde ich sagen. Hände auf einer Klaviatur. Ich mag die unkonventionellen Handbewegungen und -verrenkungen, die man auf einem Keyboard machen kann. Daraus entstehen spannendere Sachen, als wenn man sich einfach an die Regeln hält. Eine meiner Katzen guckt zum Beispiel morgens gern aus dem Fenster. Um das Fenster in meinem Heimstudio zu erreichen, muss sie zuerst aufs Klavier springen, und dabei spielt sie Noten mit ihren Tatzen. Ich mag die Musik meiner Katze. Manchmal, wenn ich es rechtzeitig ans Klavier schaffe und sehe, welche Tasten sie drückt, kopiere ich sie auch. Kein normaler Mensch würde auf ihre Tastenkombinationen kommen.

Als ich nach geometrischen Figuren gefragt habe, bin ich eigentlich fest davon ausgegangen, Sie würden vor allem Kreise mögen.
Nun, Kreise sind auch gut. Und Sie haben mir natürlich die Pistole auf die Brust gesetzt. Vielleicht habe ich die falsche Antwort gegeben. Vielleicht bevorzuge ich wirklich Kreise.

Das sagen Sie doch jetzt nur so.
Nein, nein, schauen Sie mal *(Taylor krempelt den Ärmel seines Pullis hoch und legt einen kleinen Tintenklecks frei)*: Ich habe sogar ein Kreistattoo.

Kreise sind die Form der Wiederholung, die wiederum ein sehr beliebtes Stilmittel in der Musik und den Texten von Hot Chip ist. Ihr bis heute größter Hit »Over And Over« aus dem Jahr 2006 handelt von »the joy of repetition«. Was gefällt Ihnen an Wiederholungen?
Zur Zeit von »Over And Over« habe ich tatsächlich viel repetitive Musik gehört. Kennen Sie Terry Riley? Den zum Beispiel. Und Aphex Twin, *Selected Ambient Works Vol. 2*. Letzteres ist sehr minimalistisch, es geht nur um Patterns und Loops. Aber sie entwickeln sich langsam oder scheinen sich wenigstens zu entwickeln. Das mag ich an Wiederholungen: Man entdeckt mit der Zeit etwas Neues darin, neue Patterns. Dabei verändert sich gar nicht die Musik, sondern die Wahrnehmung des Hörers.

Wiederholung ist also eine Illusion?
Ich glaube, ja. Man kann wunderbar mit der Wahrnehmung der Menschen spielen, wenn man sich das Prinzip der Wiederholung zueigen macht. Denn es funktioniert ja auch andersrum: Musik kann sich verändern, auf ganz subtile Weise, und der Hörer merkt es gar nicht, weil er so eingelullt wurde. Steve Reich und John Cage haben da ganz interessante Sachen angestellt. Auf einer unverkopften Ebene macht Wiederholung aber auch einfach Spaß. Ein primitiver, stampfender Beat, wie bei Bo Diddley, Spacemen 3 oder Suicide: Da ist Wiederholung Punk. Dann hat sie etwas Brutales, und das finde ich auch super.

Das Leben vieler Berufsmusiker besteht aus sogenannten Albumzyklen, zu denen die Aufnahme und Veröffentlichung einer neuen Platte gehören, die Promotion und schließlich die Tour. Ist so ein Zyklus beendet, beginnt ein neuer. Der Song »Huarache Lights« auf *Why Make Sense?* scheint davon zu handeln, dass es mit den Jahren schwieriger wird, die Inspiration und Motivation für neue Zyklen zu finden. Es geht da also um Fragen, die sich vor allem eine Band mittleren Alters stellen muss.

Eine Band mittleren Alters … *(lacht)* Ich würde sagen, der Song ist ein gutes Beispiel für den selbstironischen Humor von Hot Chip. Wir sind keine Band, die sich selbst verherrlicht. Wir geben den Leuten keinen Mythos, an den sie glauben sollen. Wir sind keine Götter. Sie lachen jetzt, aber es gibt doch genügend Künstler, die nach genau diesem Muster vorgehen. Sie denken sich etwas aus, das größer und aufregender als die Realität erscheint. Sie schreiben ihren Mitmusikern vor, nach welchen Farbschemata sie sich zu kleiden haben, damit sie aussehen wie die Jünger des Künstlers im Zentrum der ganzen Sache. Und all das wird gemacht, um Platten zu verkaufen und Hallen zu füllen.

Wie hängt das mit »Huarache Lights« zusammen?

Der Song bezieht Position gegen Bands, die mit solchen Mitteln ihren eigenen Mythos erschaffen. Er handelt davon, neue Musik zu schreiben, sich wirklich in sie zu verlieben und gleichzeitig mit einer gewissen Angst zu leben: Was, wenn uns jemand rechts überholt? Was, wenn etwas Besseres, Relevanteres erscheint, bevor unser neuer Song überhaupt veröffentlicht wird? »Huarache Lights« stellt sich diese Frage. Und gibt hoffentlich eine gute musikalische Antwort darauf.

Auf jeden Fall fällt das Stück aus der Reihe. Der Rest des Albums kreist um zwischenmenschliche Themen. Man möchte sagen: Es ist persönlich.

Es geht um Introspektion und Entfremdung. Ich habe viel über meinen Platz in der Welt nachgedacht. Wenn man das heute tut, kriegt man beinahe zwangsläufig eine Sinnkrise. Die Nachrichten, der Terrorismus. Ich habe mich auf einem ganz grundsätzlichen Level gefragt: Was soll das alles? Was geht hier eigentlich ab?

Auf der Platte singen Sie: »Why make sense when the world around refuses.«

Im Endeffekt hat mir das den Arsch gerettet. Ich habe mich draußen umgeguckt und entschieden, dass es vielleicht besser ist, gar nicht nach dem Sinn hinter allem zu suchen. Man kann glücklich sein und funktionieren in unserer Welt – wenn man sich die Neugierde abgewöhnt. Das ist wohl ziemlich pessimistisch.

Dabei klingt *Why Make Sense?* eigentlich ganz vergnügt.

Ich bin ja nicht immer so drauf. Man hat halt seine Momente.

Wenn es mit der Sinnsuche vorbei ist, welchen Sinn hat dann die Musik von Hot Chip? Eskapismus?

Ich denke, darum geht es. Ob das gut so ist oder nicht, darüber kann ich mir kein Urteil erlauben. Es ist einfach so. Und wer sich für die Musik entscheidet, schlägt meiner Meinung nach von vornherein einen eher eskapistischen Weg ein. Man geht nach innen, in den eigenen Kopf, durch die eigenen Gefühle, und daraus schöpft man dann etwas Neues. Diesem Ansatz bin ich treu ergeben, aber natürlich ist er auch irgendwie sinnlos. Er bezweckt nichts, und es muss ja auch nicht immer alles einen Zweck erfüllen.

Der Eskapismus führt uns zurück zur Kleidung. Im Prinzip treten Sie mit Hot Chip auf wie eine Boygroup, die den alten Outfits nie ganz entwachsen ist.

(lacht) Vielleicht entsteht dieser Eindruck, weil jeder in der Band seinen eigenen, manchmal außergewöhnlichen Stil hat. Boygroups wurden in den Neunzigerjahren nach einem ähnlichen Muster zusammengestellt: der Rapper, der Sportliche, der Süße und so weiter. Gerade weil wir so verschiedene Vorlieben haben, fällt es uns innerhalb der Band allerdings schwer, über Mode zu sprechen. Ich habe schon mal vorgeschlagen, dass wir eine Art Uniform für Hot Chip entwerfen sollten, wie bei Devo oder Public Enemy. Die anderen stehen aber nicht auf diese Idee.

Wäre das nicht auch eine Art von Dresscode, wie Sie ihn vorhin bei anderen Bands kritisiert haben?

Was mir nicht gefällt, sind außergewöhnliche Outfits, die keinen anderen Zweck erfüllen, als außergewöhnlich zu sein. Kleidung kann in der Musik aber auch einen transformativen Charakter haben: Im Moment des Umziehens bereitet man sich darauf vor, dass man gleiche eine Bühne betreten und nicht etwa die Straße entlang laufen wird. Das hat etwas Theatralisches.

Hot Chip haben noch etwas mit den Boygroups der Neunziger gemeinsam: Sie stehen für eine Vorstellung von Männlichkeit, die nicht besonders männlich erscheint, wie man in Ermangelung eines besseren Ausdrucks vielleicht sagen kann. Haben Sie damals bewusst die Opposition zu den sogenannten »The«-Bands gesucht, die mit dem Retro- und Garagen-Rock auch das Bild des gestandenen Mannes zurück in die Musik brachten?

(überlegt) Wir wollten uns auf jeden Fall nicht vorschreiben lassen, wie wir auszusehen haben. Viele Musiker schienen damals zu glauben, *skinny jeans*, Lederjacken und Ray-Bans seien die Grundvoraussetzung, um überhaupt eine Band gründen zu dürfen. Das war der klassische, von den Ramones und Velvet Underground abgeleitete Look. Manche Leute sehen damit wirklich gut aus, aber andere eben auch total behämmert. Es hat mich wahnsinnig gemacht, dass damals alle dieser antiquierten Idee von Coolness hinterherliefen. Ich konnte das gar nicht fassen. Meine Kleidung war zwar bunt und extravagant, aber ich fühlte mich weniger verkleidet als diese Bands, die niemals ihre Sonnenbrillen abnahmen und immerzu eine Zigarette in der Hand hielten. Und der Look war ja nicht mal das größte Problem. Die Bands klangen auch noch exakt wie ihre Vorbilder. Bitte, Leute: *fuck off.*

Es ging Ihnen also zunächst mal darum, anders zu sein? Gar nicht so sehr um ein Statement gegen den Rockband-Machismo der Zeit?

Rockband-Machismo kann super sein, zum Beispiel bei Suicide. Die sahen immer toll aus, und bei denen hat sich auch niemand daran gestört. Aber natürlich trug das, was Sie ansprechen, auch zu unserem Look und unserer ganzen Außendarstellung bei. Zu dem Song »Don't Deny Your Heart« haben wir 2012 etwa ein Video gedreht, in dem zwei aufgeheizte Fußballmannschaften am Ende in einer Art Orgie übereinander herfallen. Das ganze Stadion macht mit. So wollen Fußballer natürlich nicht gesehen werden. Sie inszenieren sich lieber als Schlägertypen. Alles an ihnen, was nicht den klassischen Vorstellungen eines Alphamännchens entspricht, wird kritisch beäugt.

Sehen Sie da Parallelen zur Musik der frühen Nullerjahre?

Damals sind die Paradiesvögel jedenfalls sofort aufgefallen. Ich kann mich an Konzerte von Bonnie »Prince« Billy erinnern, bei denen

»Ich mag die Musik meiner Katze. Manchmal kopiere ich sie auch.«

Alexis Taylor beeindruckt durch seinen unverkrampften Umgang mit Herrenoberbekleidung. Eine Stilkritik.

DIE MENSCHLICHE MICKY-MAUS-KRAWATTE

TEXT: Diana Weis

Es gibt Raubtiere, und es gibt Fluchttiere. Alexis Taylor - klein, blass, schmallippig, schmächtig und ohne Brille blind wie ein Maulwurf - muss man wohl zu Letzteren zählen. Mit so einem Gesicht wird man eigentlich nicht Popstar. Mit so einem Körperbau versucht man eigentlich, möglichst wenig aufzufallen. Mit so einer Dioptrienzahl ist man eigentlich unsichtbar. Taylor hat entschieden, sich nicht unterkriegen zu lassen. Ästhetisch irgendwo zwischen *Bill Cosby Show* und TU-Proseminar angesiedelt, bietet er einer heterosexuellen Modematrix die Stirn, die für Männer wie ihn nur einen Zuschauerplatz vorgesehen hat. Er bedient sich bewährter Stilmittel wie Kitsch, *camp* und Übertreibung, um so ein Level an Selbstironie zu generieren, das nur aus einer Überlegenheitsposition heraus funktionieren kann.

Wenn schon Brille, dann bitteschön in der Größe eines mittleren Kleinwagens und so schreiend bunt, dass man vom Hinsehen Kopfschmerzen bekommt. Und weil die kommerzielle Bekleidungsindustrie keine überzeugenden Utopien für jemanden wie Taylor entwirft, bedient er sich eben am Grabbeltisch der Trashkultur und trägt die Ausschussware wie ein Ehrenabzeichen. Mit seiner »Scheiß drauf, dann mach ich halt mein eigenes Ding«-Haltung befindet sich Taylor in bester Gesellschaft. In der Modegeschichte des Pop wimmelt es von ausgeflippten Sonderlingen, die aus ihrem Unvermögen, populäre Rollenbilder zu erfüllen, notgedrungen eine Tugend machten. Wer kann schon sagen, ob ein mit vollem Haupthaar gesegneter Elton John dieselbe Vorliebe für ausgefallene Brillengestelle entwickelt hätte? Ob ein 1,90 Meter großer Prince sich ebenso lasziv in Samt und Spitze gewälzt hätte? Oder ob eine beizeiten auf die Kauleiste montierte Zahnspange Freddy Mercury davon abgehalten hätte, sich in Pailletten-Overalls zu kleiden?

Mit seinen poppigen Brillen und seiner Vorliebe für Mustermix erinnert Taylor an den jungen Wigald Boning, der in den Neunzigerjahren in der RTL-Show *Samstag Nacht* den Prototypen des leptosomen, intellektuell-verquasten Zappelphilipps gab. Anders als Boning, der Pausenclown, meint Taylor seine Outfits aber bis zu einem gewissen Punkt durchaus ernst. Man kommt nicht umhin, den Trotz herauszuhören, wenn er im Interview über die Einfallslosigkeit der Klischeerocker in *skinny jeans* und Lederjacken wettert. Deswegen hat Taylors Gestus auch immer etwas von der verbissenen Fröhlichkeit eines Versicherungsvertreters, der seinem tristen Dasein mit witzig gemeinten Accessoires einen individuellen Kontrapunkt entgegenzusetzen versucht. Alexis Taylor, die menschliche Micky-Maus-Krawatte.

Fest steht: Taylor hat einen kunterbunten Antilook kultiviert, der auf den Straßen von Shoreditch, Neukölln und Williamsburg bereits tausendfach imitiert wird. Dünnbeinig, schlaksig und mit störrischem Haar weiden seine Klone sich mit Wolllust an allem, was weniger aufgeschlossenen Geistern als unvorteilhaft und geschmacklos gilt: Logo-Prints, Karottenhosen, Strickpullis mit geometrischen Formen oder Windbreaker in Neonfarben. Sie nehmen sich das Recht heraus, so spielerisch und expressiv mit Mode umzugehen, wie es die Gesellschaft traditionell nur Frauen zugesteht. Dieses Aufbegehren in der Männermode ist längst überfällig.

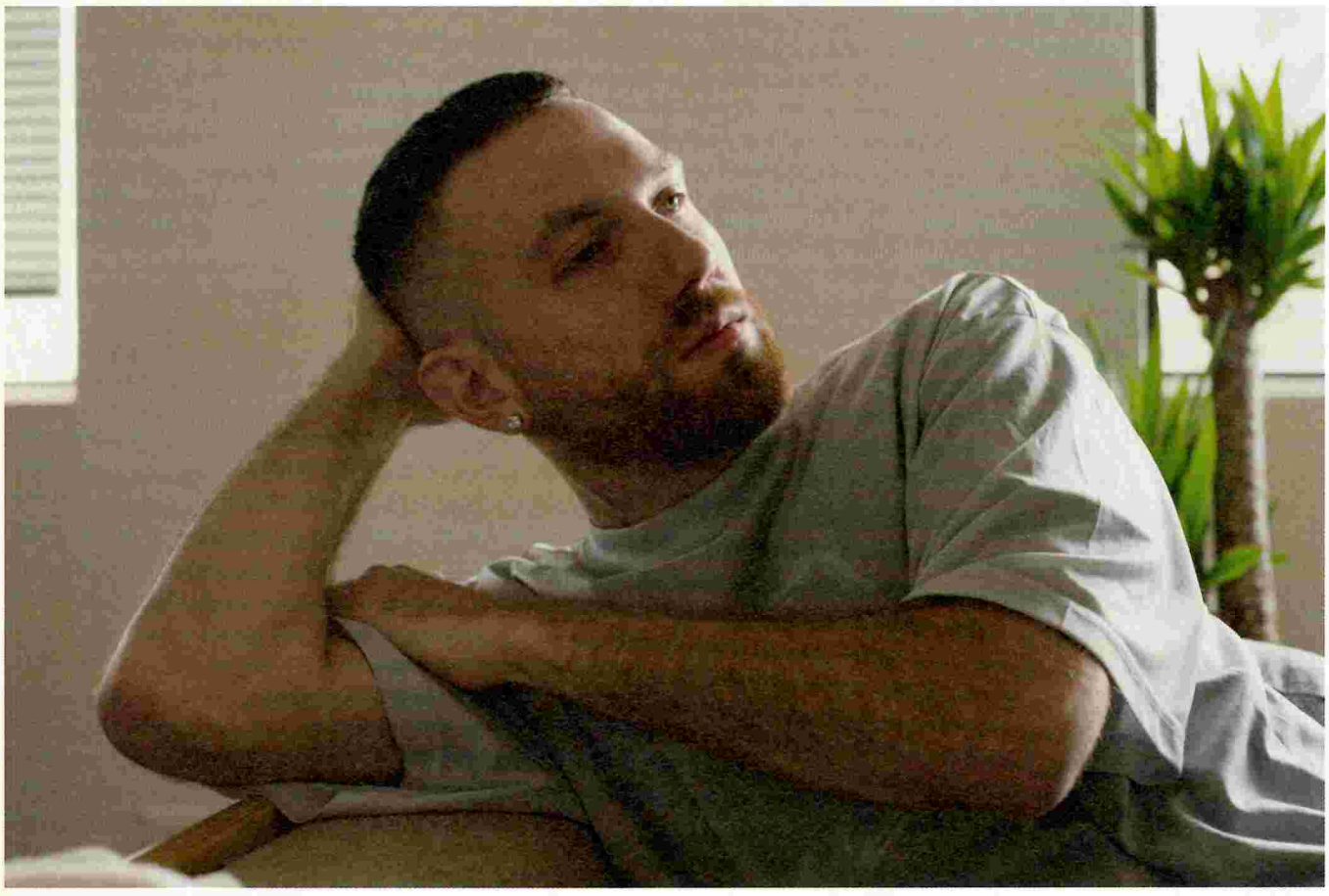
er in Batik-Pyjamas und Flip-Flops auf die Bühne kam. So wollte ich auch aussehen: wie jemand, der seine eigenen Entscheidungen trifft, dem es egal ist, ob er reinpasst oder nicht. Außerdem gefällt mir der Gedanke, ein Hofnarr zu sein, wie in Shakespeares *King Lear*. Weil es einem erlaubt, ähnlich wie die Wiederholung, mit der Wahrnehmung des Publikums zu spielen. Was, wenn der Hofnarr etwas zu sagen hat? Wenn die Hampelmänner ernsthafte Musik machen? Im Rückblick muss ich sagen, dass ich die Belastbarkeit der Leute damit manchmal überstrapaziert habe. Das falsche Outfit zur falschen Zeit kann sie echt wütend machen.

Selbst bei einem Konzert von Hot Chip?

Mehr noch in der Öffentlichkeit, im Alltag. Es ist noch nicht lange her, dass ich mit meiner Tochter und ein paar Freunden im Pub war. Ich trug einen wirklich farbenfrohen Bernhard-Willhelm-Sweater, und tatsächlich saß jemand an der Theke, dem das nicht passte. Er fragte mich mit passiv-aggressiver Stimme, ob meine Tochter mir die Anziehsachen rauslege. Das war immerhin ganz witzig, aber es nagt auch an einem. Ich habe an mir selbst bemerkt, dass ich mich immer seltener dazu aufraffen kann, etwas wirklich Ausgefallenes, Provokantes zu tragen.

HOT CHIP
WHY MAKE SENSE?
DOMINO / ROUGH TRADE

Fade



To Mind

TEXT: Lisa Blanning & Torsten Groß
FOTOS: Wolfgang Tillmans

Steht auf Mangolassies und Sportbekleidung: Kelela Mizanekristos

Der Clash der Systeme

Mit einer besonderen Kombination aus schweren Bässen, atmosphärisch-emotionaler Instrumentierung und skeptischem Blick auf die Club- und Dance-Szene von Los Angeles sorgt Fade To Mind seit geraumer Zeit für Furore. Das Label hat Musik von Kelela, Fatima Al Qadiri und vielen anderen veröffentlicht. Nicht zuletzt steht es symptomatisch für eine bezeichnende Entwicklung der letzten Jahre: Klammheimlich hat sich L.A. zum vielleicht wichtigsten Zentrum des amerikanischen Underground gemausert. Wir sprachen mit den Protagonisten des Labels.

Ezra Rubin sitzt in seinem Büro in Los Angeles und fragt sich, was er eigentlich macht. »Bis heute wüsste ich nicht, wie ich unseren Sound in einem Wort beschreiben sollte«, sagt der 32-Jährige. Dann fällt ihm doch noch etwas ein: »Konzeptuell arbeiten wir aus der DJ-Perspektive, was unsere Musik automatisch sehr vielfältig macht.« Tatsächlich fusionieren die meisten Fade-To-Mind-Produktionen Mikro-Genres wie Grime, Ballroom-House, Jersey-Club und Baltimore-Breaks mit einer starken HipHop- und R'n'B-Grundierung zu einem eklektischen Stilmix, dessen natürliche Heimat eindeutig der Dancefloor ist – der aber gleichzeitig von einem durchaus skeptischen Blick auf die Clubszene lebt. Rubin, besser bekannt unter seinem DJ-Namen Kingdom, hat die Firma 2011 gemeinsam mit Freunden gegründet. Seitdem sorgt Fade To Mind mit Produktionen von Kelela, Fatima Al Qadiri und anderen zunehmend für Furore.

In der Szene ist Rubin bereits seit der Veröffentlichung zweier EPs auf Night Slugs ein Begriff. Nachdem er sich im Internet mit dem Mitinhaber des Londoner Labels, Alex Sushon a.k.a. Bok Bok, angefreundet hatte, begannen die beiden Mitte der Nullerjahre, auf den Veranstaltungen des jeweils anderen aufzulegen. Nicht zuletzt spielte Kingdom auf der zweiten Night-Slugs-Nacht überhaupt, Alex Sushon erschien im Gegenzug in Kingdoms damaligem New Yorker Club Vortex – eine transatlantische Kooperation der besonderen Art. Die DJs und Produzenten tauschten Tipps und Kniffe aus, arbeiteten an gemeinsamen Tracks. »Wir hatten so ziemlich die gleiche Sicht auf die Dinge«, sagt Rubin über seine Night-Slugs-Freunde.

Wie die meisten großen Aufrührer und Veränderer kommt Rubin ursprünglich aus der Provinz: einem kleines Kaff in Massachusetts, in dem es weder vernünftige Clubs noch sonst irgendwas gibt. Mit 18 zieht er nach New York und nimmt ein Designstudium an der renommierten Parsons The New School For Design auf, wo unter anderem auch Marc Jacobs, Donna Karan und Ai Weiwei studiert haben. Bereits in jenen Tagen gilt Rubins größte Leidenschaft indes der Musik. Nach seinem Abschluss geht er mit einer Band auf Tour, während der es zu einigen schicksalhaften Begegnungen kommt. So lernt er in Chicago den DJ Ashland Mines kennen, der heute unter dem Moniker Total Freedom bekannt ist. Damals entwickeln sich die frühen Vorläufer von dem, was später Fade To Mind werden sollte. Via MySpace knüpft Rubin Kontakt mit dem Produzenten- und DJ-Duo Nguzunguzu. Es entwickelt sich eine rege Freundschaft, die ab 2008 zu mehreren gemeinsamen Projekten führt. Rubin etabliert sich in dieser Zeit zunehmend als viel gebuchter DJ, und auf einer Reise nach Dallas lernt er schließlich den lokalen Rap-Impressario und DJ William Boston a.k.a. Prince Will kennen. »Wir stimmten in jeglicher Hinsicht überein«, erinnert sich Boston. »Wir trugen die gleichen Klamotten und Sneaker, mochten dieselben Rapper, Filme, TV-Shows – ja, wir ernährten uns sogar mehr oder weniger identisch! Manchmal ist es fast beängstigend, wie viele Parallelen es zwischen uns beiden gibt.«

Zum wesentlichen Merkmal dieser besonderen Freundschaft sollte aber vor allem eine ähnliche Vorstellung vom Sound der Zukunft werden. »Zu dieser Zeit erschien die Idee, HipHop mit Techno oder überhaupt irgendeiner Form von Dance Music zu mischen, vollkommen abwegig«, erinnert sich Boston. »Ezra und ich waren allerdings absolut überzeugt von dieser Vision. Seine frühen Produktionen als Kingdom waren im Prinzip Remixe aus Rap- und R'n'B-Segmenten. Vom ersten Tag an dachten wir: ›Wenn wir doch nur die Sängerinnen und Sänger, die wir lieben, kriegen könnten. Wir würden ihren Sound revolutionieren, wie Timbaland das für Aaliyah getan hat.‹ Wir wussten, dass es eine wunderbare Sache werden könnte, wenn uns diese besondere Synergie aus Innovation, Clubmusik und R'n'B gelingen würde.«

»Wir haben so viele weiße DJ-Kollektive kommen und gehen sehen. Irgendwie scheint das nicht zu funktionieren.«

Ezra Rubin

Während Ezra Rubin sich zunehmend als Night-Slugs-assoziierter Produzent etablierte, verlor er seine anderen Pläne nie aus den Augen. »In der Geschichte des Pop gab es immer schon diese spezielle Grundspannung zwischen UK und USA, und so ist es auch zwischen uns und den Night-Slugs-Leuten«, sagt er. »Trotzdem merkte ich damals immer mehr, wie sehr ich mich meinen neuen Freunden in den USA verbunden fühlte, wie sehr Nguzunguzu, Total Freedom und eine ganze Reihe anderer Leute mein Denken und meine Herangehensweise beeinflussten. Ich kam zu der Überzeugung,

Klunker im Namen, Klunker im Ohr: Ezra Rubin alias Kingdom

Lederhose auf Lederliege: William Boston alias Prince Will

dass sich aus diesen ganzen losen Zusammenschlüssen eine Bewegung hier in den USA bilden könnte, die unbedingt ihre eigene Legitimität haben sollte. Es hätte für mich keinen Sinn ergeben, diesen Entwicklungen unter dem Schirm von Night Slugs Rechnung zu tragen.« Die Initialzündung zur Gründung von Fade To Mind kam dann von Boston: »Ezra war damals ziemlich unsicher, wie man die Sache angehen sollte, was daran liegt, dass er generell wahnsinnig kritisch im Bezug auf seine eigene Arbeit ist. Die Tatsache, dass ich mich ihm anschloss, gab ihm das Selbstvertrauen, Fade To Mind wirklich durchzuziehen.«

So war es also beschlossene Sache: Mit Kingdom als Aushängeschild und Prince Will als »Guru und verbindendes Element«, wie es Rubin ausdrückt, nahm Fade To Mind am 5. Juli 2011 mit der Veröffentlichung von Nguzunguzus *Timesup*-EP die Geschäfte auf. Zunächst vor allem als Schwesterlabel von Night Slugs rezipiert, dauerte es nicht lange, bis Fade To Mind sich durch eine besonders innovative Herangehensweise zu einem globalen Dance-Player entwickelte. Die junge Firma veröffentlichte in jenen Tagen Arbeiten des Ballroom-House-Produzenten MikeQ, von Massacooramaan, Gremino und vor allem Fatima Al Qadiris hochgeschätzte *Desert-Strike*-EP.

Nicht zuletzt fiel die Gründung des Labels beinahe zufällig mit Rubins Umzug von New York nach Los Angeles zusammen. Total Freedom und Nguzunguzu waren ungefähr zur selben Zeit von Chicago an die Westküste gezogen und betrieben dort bereits ihre berüchtigt wilden Partys in einer alten Latino-Gay-Transgender-Bar namens The Silver Platter. Inzwischen findet die Partyreihe nicht mehr statt, aber es gibt eine sehenswerte Doku von Wu Tsang über jene Tage: *Wildness*. Ungefähr ein Jahr nach Rubin verabschiedete sich auch Prince Will von seiner Heimatstadt Dallas und zog nach L.A. – die Fade-To-Mind-Basiscrew war komplett. »L.A. ist so ein bizarres Geflecht«, sagt Rubin. »Die Stadt ist so riesig und unübersichtlich, dass es überhaupt kein Problem ist, im Geheimen vor sich hinzuwerkeln. Durch diesen Hintergrund und die vielen Nischen hat man die Möglichkeit, hier sein eigenes Underground-Ding zu starten. Mir kommt es sogar so vor, als wäre die Stadt genau dafür gebaut – während New York vor allem eine Medienstadt ist, in der kein Geheimnis lange geheim bleibt.«

Nicht nur deshalb ist der mehr oder weniger parallele Umzug aller maßgeblichen Fade-To-Mind-Protagonisten nach L.A. alles andere als ein Zufall. Beinahe unbemerkt hat sich die Stadt in den vergangenen Jahren genreübergreifend zur heimlichen Zentrale des US-Underground gemausert, nachdem man sie insbesondere im Kontext der elektronischen Musik zuvor kaum auf dem Zettel hatte. Generell hat die Beschreibung von Pop-Szenen viel mit Behauptung und Kaffeesatzleserei zu tun. Insbesondere wenn es sich um so eine gigantische Entertainment-Metropole wie Los Angeles handelt. Natürlich wurde hier zu jeder Zeit gute Musik gemacht, und geschäftlich ist L.A. traditionell neben London und New York die wichtigste Popstadt der Welt. Hier gibt es die größten Studios, und jeder Rockstar, Künstler, Schauspieler, der etwas auf sich hält, hat mindestens eine Villa in der Stadt – so weit, so bekannt. Und doch hatte man lange Zeit das Gefühl, dass die interessantere Musik, zumindest im Underground- und Indie-Kontext, anderswo passiert: Portland, Brooklyn, Nashville, Detroit – das waren zuletzt die Zentren US-amerikanischer Alternativkultur. Natürlich mit einer ganz großen Ausnahme: Zu jeder Zeit war Los Angeles zusammen mit New York die Welthauptstadt des HipHop. Davon abgesehen ist aber insbesondere West Hollywood seit Jahren eine Art Freiluftmuseum für den Sleaze- und Glam-Rock der Achtzigerjahre. Clubs wie das Whisky A Go Go leben exklusiv von ihrer ruhmreichen Vergangenheit, Abend für Abend führen hochgezüchtete Perfektionisten in den Clubs des Sunset Strip ritualisierte Stadion-Rock-Inszenierungen für Touristen auf.

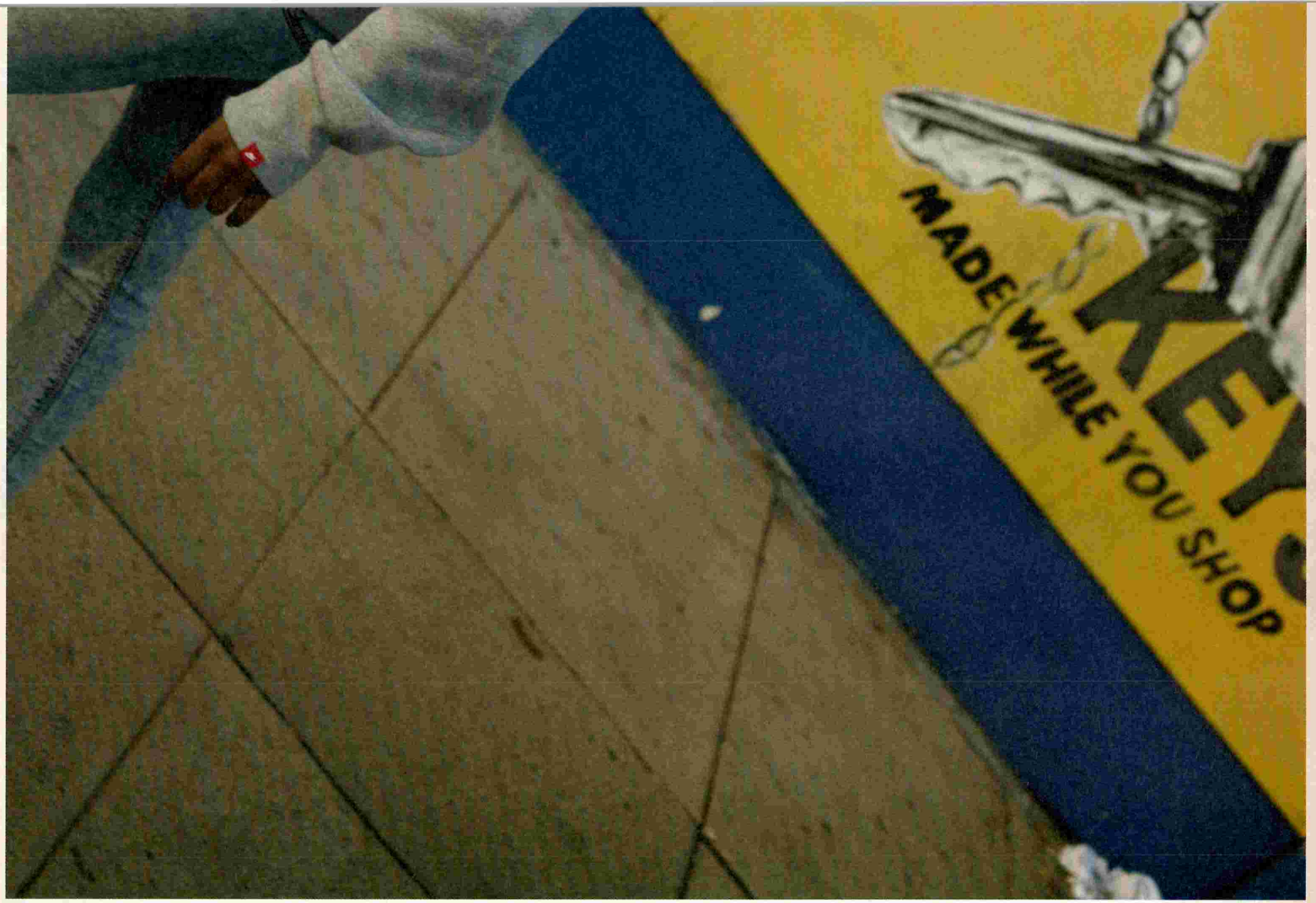
Seit einigen Jahren aber hat sich insbesondere in den Bezirken Silver Lake und Echo Park eine Szene entwickelt, die Williamsburg den Rang als Hipster-Zentrale abgelaufen hat. Miwa Okumura kann das nur bestätigen. Früher hat sie für die Beastie Boys gearbeitet, nun leitet sie das Beggars-Außenbüro in Echo Park. Das Labelkonglomerat, das XL, Rough Trade, Matador und 4AD unter einem Dach vereint, hat den Schwerpunkt seiner US-Aktivitäten zuletzt nach L.A. verlegt. Okuwumura bildete die Vorhut, vor einem Jahr ist ein großer Teil der wichtigsten Beggars-Mitarbeiter von New York nach L.A. übergesiedelt. »Natürlich war die Stadt geschäftlich immer ein wichtiges Zentrum, aber eine für uns interessante Szene gab es hier lange nicht«, sagt Okumura. Dass sich das nun geändert hat, ist vor allem den zunehmend unerschwinglichen Miet- und Immobilienpreisen in New York geschuldet. In den letzten Jahren sind Cat Power, Holly Miranda und zahlreiche andere Beggars-Künstler nach L.A. gezogen. Selbst der Produzent und Musiker Dave Sitek von TV On The Radio, die vormalige Ikone der Williamsburger Szene, hat sein Studio vor längerer Zeit an die Westküste verlegt, ein Umzug von hoher Symbolkraft. »In New York kann sich einfach keiner mehr die Mieten leisten«, sagt Okumura. Also zog die Karawane weiter – und mit ihr eben auch Innovatoren wie Rubin und Boston.

»Wir könnten den Sound der Sängerinnen und Sänger, die wir lieben, so revolutionieren, wie Timbaland das für Aaliyah getan hat.«

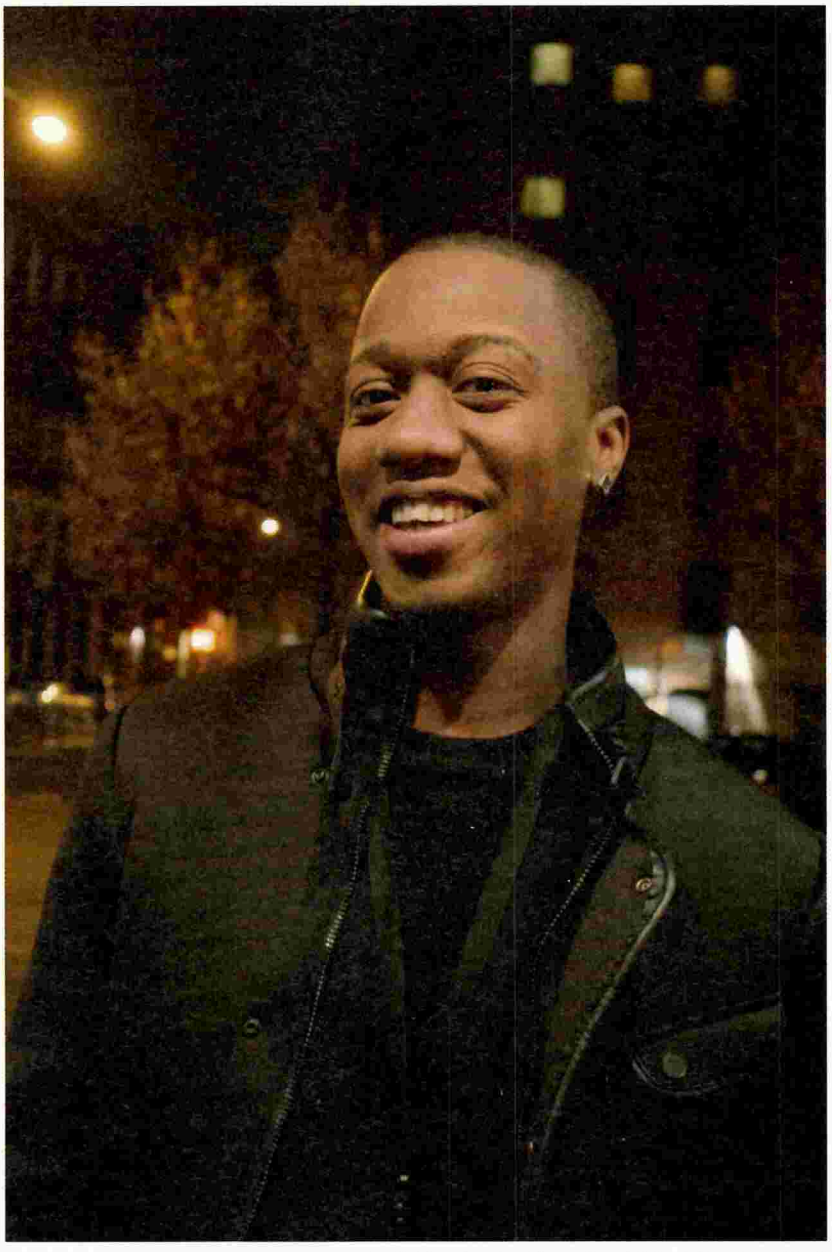
Prince Will

Und Kelela Mizanekristos. Im Februar 2012 trat die Songwriterin, Sängerin und Produzentin bei einer Party auf Einladung von Total Freedom ans Mikrofon und improvisierte über einen instrumentalen Electro-Track. Mizanekristos war zwei Jahre zuvor aus Washington, D.C. an die Westküste gekommen und blickt auf eine ebenso wechselhafte wie langjährige Erfahrung als ursprünglich aus dem Jazz stammende Sängerin einer Indie-Rock-Band zurück. Die Tochter äthiopischer Einwanderer hatte bereits während ihrer Kindheit Geige gelernt, später begann sie Songs von Whitney Houston und Mariah Carey nachzusingen. Die musikalisch wechselhafte Reise fand ein Ende, als sie eines Abends eine Art Epiphanie mit der Musik von Little Dragon hatte. »Damals wurde mir klar, dass mich nichts so glücklich macht wie Clubmusik«, sagt Kelela. »In keiner anderen Form kann ich mich so gut ausdrücken, mit keiner anderen Musik bin ich so sehr bei mir selbst.« Von da an begann sie regelmäßig auf einer Deep-House-Partyreihe in D.C. über die Sets der verschiedenen DJs zu improvisieren.

ALPHA
USA
FC
RU
DO
arhartt
IG-09609
C.O.C
IRACHETA


MADE WHILE YOU SHOP

Angriff der Killertentakel: Daniel Pineda und Asma Maroof alias Nguzunguzu



Auch hier sitzt der Ohrstecker: Michael Cox alias MikeQ

Nur kurze Zeit nach ihrem kleinen Auftritt auf besagter Total-Freedom-Party nahm Prince Will mit Kelela Kontakt auf und schlug ihr vor, auf Basis verschiedener Fade-To-Mind- und Night-Slugs-Instrumentals ein gemeinsames Gesangsalbum zu erarbeiten. »Ich fand keinen rechten Zugang zu den Instrumentals«, erinnert sie sich, »aber irgendwie bin ich trotzdem total in diesem Sound aufgegangen.« Immerhin zu einem der Tracks fiel Kelela dann doch etwas ein: »Scene Girl« von Jam City wurde unter ihrer Mitwirkung zum Song »Keep It Cool«. Unmittelbar darauf schickte ihr Ezra Rubin »Bank Head«, einen seiner eigenen Tracks. »Auf Basis dieses Instrumentals nahm Kelela ein Demo auf, das mich komplett fertig machte«, sagt Rubin. »Sie schnappte sich den ursprünglichen Beat und erschuf daraus einen Popsong.« Auf dieser konzeptuellen Ebene arbeiteten Kelela und Rubin weiter, das Projekt wuchs und wuchs, erregte zunehmend die Aufmerksamkeit ihres kreativen Umfelds. »Es war wirklich beachtlich, was sie mit diesen Beats anstellte«, so Rubin. »Nach und nach inspirierte sie uns alle zu immer neuen Sounds: Jam City, Girl Unit, Nguzunguzu – alle schrieben etwas für sie. Und zum Schluss ging ich mit ihr ins Studio, und wir verdichteten die Vocals mit den ganzen Instrumentals zu etwas komplett Neuem.«

Bei der Produktion des Kelela-Debüts *Cut 4 Me*, wie das Ergebnis jener Sessions schließlich betitelt wurde, ging es im Wesentlichen darum, die Arbeitsweise von Fade To Mind und Night Sluts zu vermitteln. Der familiäre Geist, der Eklektizismus, der Clash der Systeme, die offenen Bezüge und Konzepte flossen in die Produktion ein. Als Debütalbum im klassischen Pop-Sinne kann man die Platte eigentlich nicht beschreiben. »Es ging darum, der Welt diesen neuen Sound vorzustellen«, sagt Kelela heute. »Es handelt sich

nicht um fertig komponierte Songs, sondern eher um eine Art Fade-To-Mind-Sampler der anderen Art, der die ganze Palette unseres damaligen Schaffens repräsentiert. Und genau so habe ich mich den Aufnahmen auch genähert.«

Noch während Kelela mit der Produktion beschäftigt war, fand »Bank Head« Einzug in ihr Live-Set und wirbelte reichlich Staub auf, nicht zuletzt auf einer gemeinsamen Tour mit Beyoncés Schwester Solange Knowles. Als »Bank Head« schließlich im Sommer 2013 auf Kingdoms EP *Vertical XL* veröffentlicht wurde, befand sich die Fade-To-Mind-Crew gerade im bis dahin erfolgreichsten Jahr ihrer jungen Geschichte. Abgesehen von »Bank Head« enthielt die EP einige von Kingdoms bislang reifsten Arbeiten als Produzent: Musik, die ihre Spannung aus einer treibenden, gleichzeitig jedoch relaxten und souveränen Energie bezog. Und als einige Monate später *Cut 4 Me* als kostenloser Download erschien, wurden die begeisterten Reaktionen auf »Bank Head« noch übertroffen.

Im Eiltempo verbreiteten sich die Tracks im Netz und fanden auch bei Leuten Gehör, von denen man das nicht erwartet hätte. »Soweit ich weiß, ist The-Dream Kelela-Fan, Beyoncé hat ihre Sachen gehört und eine Menge anderer Leute aus dieser Ecke auch«, sagt Ezra Rubin. »*Cut 4 Me* hat unseren Produktionen eine Menge neuer Türen geöffnet.« Türen, hinter denen für das Underground-Label haufenweise Möglichkeiten lagen – auch in kommerzieller Hinsicht. »Wir waren absolut nicht vorbereitet auf diese Reaktionen«, sagt Rubin. »Es ist etwas grundsätzlich anderes, ob man ein Label betreibt, mit dem man ein paar neuen, aufregenden Producern unter die Arme greifen will – oder ob man plötzlich einen Pop-Act und ein Projekt in so einer Größenordnung am Start hat.« Dem allgemeinen Wirbel zum Trotz schloss Fade To Mind das Jahr mit einer Reihe weiterer interessanter Veröffentlichungen ab, darunter hervorragende EPs von NA, einem von Daniel Pineda (Nguzunguzu) betriebenen Soloprojekt, sowie eine EP von Nguzunguzu selbst. Im Wesentlichen ging es vergangenes Jahr jedoch um die Frage, wie die nächsten Schritte für Fade To Mind aussehen sollen.

Die ersten Ergebnisse dieser Überlegungen liegen inzwischen vor. Mit einem neuen Vertriebsdeal und einigen anderen Kooperationen im Rücken, erscheint in diesen Tagen eine Deluxe-Edition von *Cut 4 Me*, die neun zusätzliche Remixe enthält. Bereits im März stellte Kingdom zudem im Rahmen der regelmäßigen Fade-To-Mind-Radioshow auf Rinse FM eine Kollaboration mit der ehemaligen Castingshow-Gewinnerin Dawn Richard vor, die später in P Diddys Projekt Diddy – Dirty Money sang und seit einigen Jahren an einer Solokarriere arbeitet. Eine weitere Kooperation führte Fade To Mind schließlich mit Top Dawg Entertainment zusammen, dem Label, das Kendrick Lamar entdeckt hat. Rubin schreibt zurzeit mit der Top-Dawg-Künstlerin SZA an einigen Songs.

Kommt jetzt also das Big Business für das vormalige Underground-Label? Bedingt. Während diese Zeilen geschrieben werden, wird der letzte Feinschliff an der kommenden Kelela-EP vorgenommen. Erscheinen soll das Werk Ende Mai, geholfen haben unter anderem DJ Dahi (Drake, Kendrick Lamar), Skrillex sowie einige der alten Weggefährten. Parallel arbeitet Kelela an ihrem ersten »richtigen« Album, das laut ihrer Ankündigung in der Tradition des R'n'B stehen soll. Allerdings wird es nicht bei Fade To Mind erscheinen, sondern wahrscheinlich auf Kelelas eigenem Label. Als Teil der alten Gang fühlt sie sich trotzdem noch: »Das Maß an Kameradschaft und Freundschaft jenseits der gemeinsamen Arbeit macht Fade To Mind so besonders«, sagt sie. »Ich tausche ständig Ideen mit Prince Will aus. Und mit Asma habe ich eine Menge für mein Album geschrieben. Davon abgesehen ist es einfach ein gutes Gefühl, mit so tollen Leuten befreundet zu sein, das gibt uns allen Selbstbewusstsein für unsere Arbeit.«

Sätze, aus denen dieser besondere Fade-To-Mind-Spirit spricht, der uns im Zuge der Recherche für diese Geschichte immer wieder begegnet ist. »Wir sind zu gleichen Teilen eine Familie und ein völlig undurchdringbarer, kreativer Dschungel«, sagt Asma Maroof von Nguzunguzu. Von außen betrachtet ergibt sich indes noch eine weitere Besonderheit in der Struktur von Fade To Mind: Quasi jeder, der in irgendeiner Weise mit dem Label assoziiert ist, gehört entweder einer sogenannten ethnischen Minderheit an, ist homosexuell – oder beides. »Das ist reiner Zufall«, sagt Rubin, »geplant war es jedenfalls nicht. Es ist nur so, dass sich das Label aus unserem Freundeskreis entwickelt hat. Andererseits haben wir so viele weiße DJ-Kollektive kommen und gehen sehen. Irgendwie scheint das einfach nicht zu funktionieren.«

In der Tat kommt experimentelle elektronische Musik zumindest im US-Underground meist aus ähnlichen Ecken: Bounce, Juke, Ghettotech, Jersey Club – all diese Stile wurden zuerst in regionalen schwarzen Graswurzelbewegungen geprägt oder, wie im Falle von Ballroom-House, von der New Yorker Schwulenszene. Überspitzt formuliert könnte man wohl sagen, dass das weiße Hetero-Amerika nicht so gerne tanzt – zumindest, so lange kein Ecstasy im Spiel ist. Der Club als Schutz- und Rückzugsraum für alternative Lebensmodelle? »Zumindest höre ich unseren Hintergrund in jeder Note, die wir produziert haben«, sagt Rubin. »Wir als Menschen mit unseren Überzeugungen zu *race*, Gender und Sexualität sind von unserer Musik nicht zu trennen. Keiner hat Angst, feminine Aspekte in den Sound einzubringen. Vermutlich ist diese Authentizität auch der Grund für unseren Erfolg.« Und das ist nun wirklich eine besondere Nachricht aus der angeblichen Plastikstadt Los Angeles.

»L.A. wurde dafür gebaut, dass man sein eigenes Underground-Ding durchzieht – während New York vor allem eine Medienstadt ist.«

Ezra Rubin

KELELA
CUT 4 ME (DELUXE EDITION)
FADE TO MIND / ROUGH TRADE

PUNKS OF THE STONE AGE

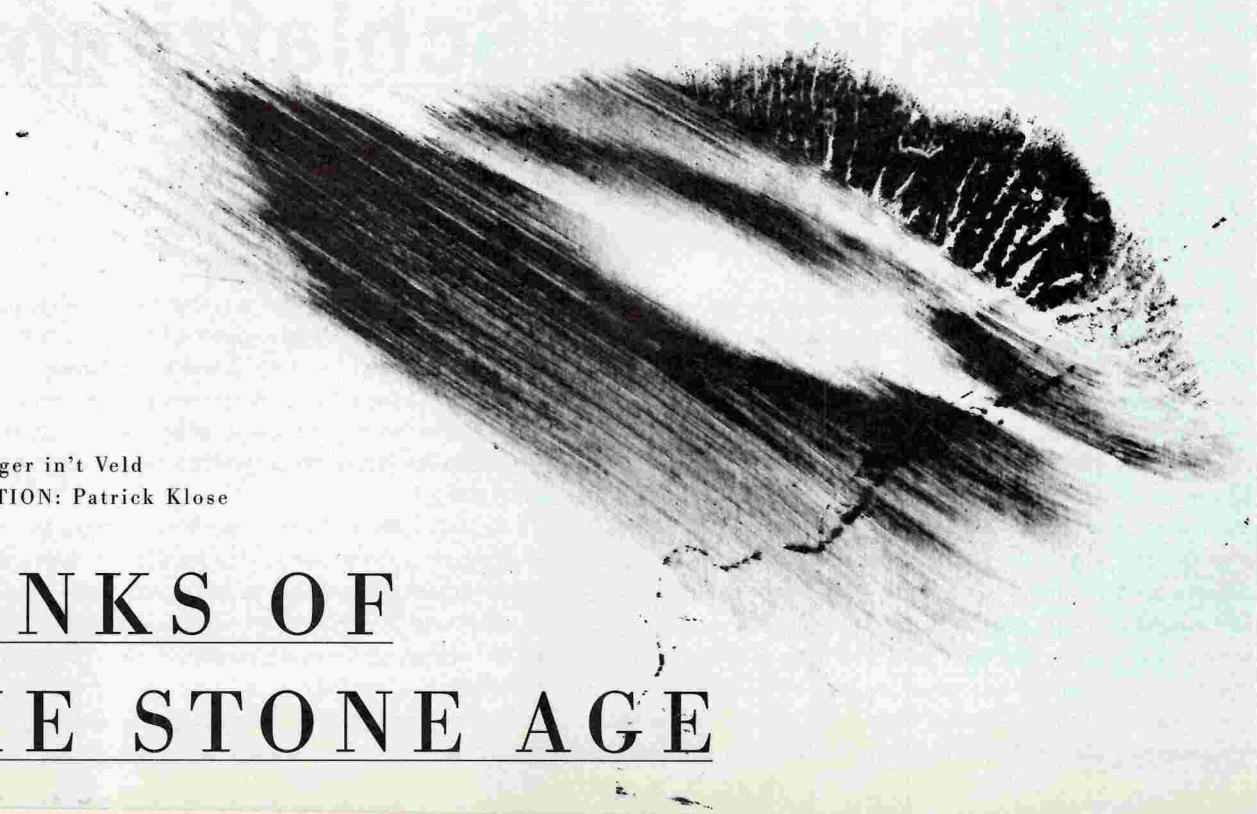
Holger in't Veld schreibt für SPEX über die Abgründe des täglichen Ernährungswahnsinns.

Das Buch sieht scheiße aus. Lag Jahre in Autos, zusammen mit allem, was in Kofferräumen so liegen kann (außer Leichen). Auf jeden Fall sind verschiedene Flüssigkeiten reingelaufen. Beim ersten Mal hat mich das gestresst – wichtiges Buch, Hardcover, och nö, ey, aber später war's irgendwie passend. Die Rede ist von Greil Marcus' 89er-Bibel *Lipstick Traces* – *das* Punk-Erklärbuch und Must-Have aller Alternative-Pop-Fuzzies jener Umbruchsjahre. Nun blättere ich zum ersten Mal seit damals in dem angeranzten Werk, das mit dem legendären Zitat »I am an antichrist« beginnt. Warum? Weil ich vor kurzem noch mal einen verstörenden Moment im Namen des Punk erleben durfte. Ich so auf dem täglichen Weg in meinen Hippie-Tempel A.K.A. Bioladen. Kurz vor der Kreuzung neben dem Multiplex-Kino steht ein schwarzer Limousinen-Korso, wie man ihn aus Politik, Showbiz und Verbrechen kennt, flankiert von klischeerasierten Sonnenbrillenschlägern. Normaler Hauptstadtalarm? Schon, nur dass alle schwarzen Kombis großflächig mit dem Wort Punk beklebt sind, genauer gesagt mit dem Filmplakat von Oskar Roehlers Film *Tod den Hippies!! Es lebe der Punk*.

Der Punk? Kurz nach Erscheinen von *Lipstick Traces* habe ich in einer dunklen verkeimten Studi-Küche zu US-Hardcore eine Raviolidose mit Korkenzieher und Blechgabel aufgehackt und durch das scharfkantige Loch den kalten Inhalt ausgelutscht. War erinnerungswürdig scheiße, würde ich aber trotzdem ebenso wenig mit dem Prädikat Punk adeln wie das damals angesagte blutspritzende Ohrlochstechen oder gegenseitige Popelessen auf noch prähistorischeren Klassenreisen. Heute dagegen gibt es nach den Punk-Shirts von H&M längst heitere Magazine wie *Business Punk* oder Blogs wie *Foodpunk*, dessen Betreiberin Marina Lommel laut Eigenbeschreibung »schon alle Haarfarben auf dem Kopf hatte, mittlerweile den Punk aber auf dem Teller lebt«. Typisch Punk, hat sie ihr ernährungswissenschaftliches Studium an der TU München abgeschlossen (»Ketogene Stoffwechsellagen und Diäten«), ihr Blog kreist um »*low carb*, Chronobiologie, *quantified self*, *biohacking* und Paleo«. Letztere, auch als »Steinzeitdiät« bezeichnete Ernährungsform ist vor kurzem im Scheinwerferlicht des Food-Pop angekommen und bildet mit geiler Lust auf (artgerechtes, hochqualitatives) rotes Fleisch eine unheimliche Schnittmenge zur Leserschaft von *Business Punk* und echten Männermagazinen wie *Beef*. Die Theorie ist rustikal-biologistisch – der Mensch sei genetisch noch in der Steinzeit, weswegen unser industriell vorgekochter Getreidemilchbrei zu Zivilisationskrankheiten führt. Letzteres ist zweifellos richtig, Ersteres vernachlässigt die Tatsache von 700 belegbaren genetischen Veränderungen in den letzten 10.000 Jahren. Die Theorie, die die Verdauung unserer Spezies anhand ihrer historisch entwickelten Blutgruppen einteilt, ist da deutlich schlüssiger. Doch Dialektik, Differenzierung, Demokratie – um mal ein paar schöne D-Worte aneinanderzureihen – sind ja nun nicht unbedingt Punk-typische Denkformen. Insofern, und wegen der grunzenden Rohfresserei, kann man Paleo vielleicht irgendwie mit der wehrlosen Etikette Punk zusammenmatschen.

Prinzipiell bedeutet *good old* Punk aber in Bezug auf eigentlich alles einschließlich der Esskultur immer noch vor allem eines: Fuck you! Der Rest ist also ein klarer Fall für Spießer oder die folkloristisch verhassten Hippies – Letztere wurden schließlich damals schon Müslis genannt. Und siehe da: Bei der fix gegoogelten Analogie »Hippie Foods« ist alles so, wie es immer schon war: eine Familie »ethical and environmentally responsible« agierender Vollkornkeks-Kanadier, die »don't just work together – we genuinely care about and support each other, and want to help each other grow personally and professionally«.

Was bleibt? Viele Fragen. Führen Vollkornkekse zu persönlicher und professioneller Entwicklung? Nein. Ist Paleo Punk? Egal. Ist Paleo gut für deinen Körper? Kann sein. Und für den Planeten? Angesichts der Fleischgeilheit – nein. Insofern irgendwie schon Punk, so wie McDonald's. Am wichtigsten aber folgende Frage: Was gab's bei der Premiere von *Tod den Hippies!! Es lebe der Punk* zu essen? Ungeöffnete Raviolidosen mit Blechgabeln werden es nicht gewesen sein.



TEXT: Holger in't Veld
ILLUSTRATION: Patrick Klose

Pop. So würde Hudson Mohawke seine Musik nach fast zehn Jahren auf der Suche nach dem perfekten Genre nun doch nennen. Er begann als Warps *wonky* Wunderkind und arbeitet heute mit den größten Pop-Celebrities an ihren megalomanischen Visionen. Sein neues Album *Lantern* ist – anders als sein Debüt *Butter* – kein kleines Novelty-Erdbeben mehr, sondern eine perfekt produzierte Visitenkarte für die Zukunft. Denn Hudson Mohawke sieht sich auf den Spuren von Produzenten-Maestro Rick Rubin. Zumindest daraus macht er kein Geheimnis.

Hudson Mohawke

Nie wieder Schlafzimmer

TEXT: Michael Döringer
FOTO: Patrick Desbrosses

Don't say nuthin. Eine Erkenntnis aus Begegnungen wie der mit Hudson Mohawke ist, dass das Pop-Business mit vielen informellen Schweigegelübden verbunden ist. Weil es eben ein Business wie jedes andere ist, ob man es nun mit Anzug- oder Jogginghosenträgern zu tun hat. Hudson Mohawke wird deshalb wenig bis keine Worte darüber verlieren, was in den Mainstream-Machtzentralen vor sich geht, wo er mittlerweile fest im Ledersessel vor den Reglern sitzt. Auch wenn es gar nicht um schlüpfrige Details geht, sondern etwa um die Frage, wie es mit Kanye Wests kommendem Album vorangehe. »Tut mir leid«, beteuert Ross Birchard, wie Hudson Mohawke bürgerlich heißt, »über dieses Album kann ich wirklich nicht sprechen.« Das gilt auch für das nächste Album von Antony Hegarty, das Mohawke zusammen mit Oneohtrix Point Never produziert hat – die großen Ankündigungen will er lieber dem jeweiligen Hauptprotagonisten überlassen. Kein Bedarf, sich im Ruhm der Stars zu sonnen, gut so. Aber offenbar hat der junge Schotte schon ein paar schlechte Erfahrungen im Umgang mit hochkarätigen Projekten gemacht: »Von der Arbeit mit solchen Leuten habe ich gelernt, dass alles schnell eskalieren kann – man sagt nur ein paar unüberlegte Worte, und sofort ist bei Twitter die Hölle los. Das schadet allen Beteiligten, deshalb respektiere ich lieber ihre Intimsphäre.«

Alles klar. Der noch vor Jahren als schluffig-libertärer Anführer einer neuen selbstermächtigten Produzentengeneration porträtierte Mohawke, der einerseits seine grenzenlos idiosynkratischen Kompositionsstandards setzte, sich andererseits alle dafür notwendigen Zutaten, ob Software, Musiksammlung oder Samples, ohne Bedenken aus dem Netz zog und damit für ein Aufbrechen von festgefahrenen Regeln und Strukturen stand, lässt sich heute von der Industrie also einen Maulkorb verpassen. Und fühlt sich nicht

eingeschränkt? »Überhaupt nicht«, sagt er grinsend. »Eigentlich macht das ziemlich viel Spaß so.«

Dass Schweigen oft Gold ist, dürfte Hudson Mohawke eigentlich ganz recht sein. Ja, er kann Beats bauen wie Pete Rock auf MDMA, aber manchmal auch reden wie 50 Cent, als hätte er Kugeln im Kiefer. Heute ist es besonders heikel. Mohawke ist ordentlich verkatert, das nächste Glas Bier ist bereits unter dem Tisch neben seinen teuren Y-3-Turnschuhen geparkt. Painkiller, Stressbewältigung, verhaltene Feierlaune – man weiß nicht genau, was los ist mit dem 29-Jährigen an seinem großen Tag. In 30 Minuten wird die Veröffentlichung von *Lantern* offiziell angekündigt. Wieso es mit dem *Butter*-Nachfolger so lange gedauert hat, nämlich beinahe sechs Jahre, liegt auf der Hand: Er ist zwischenzeitlich in arbeitsintensive Popstar-Sphären vorgedrungen, mit Projekten, gegen die so

ein Warp-Release fast läppisch wirkt. In den vergangenen Jahren fertigte er Produktionen und Remixe für Björk, Drake, Mark Ronson, Pharrell, Lil Wayne, Rick Ross und andere an. Nicht zuletzt aufgrund des massiven Erfolgs von TNGHT, Mohawkes cluborientiertem und Trap-beeinflusstem Projekt mit seinem kanadischen Kumpel Lunice. Die schamlos simplen Party-Bomben von TNGHT führten Mohawke letztendlich in die Dienste von Kanye Wests Label G.O.O.D. Music und in das *Yeezus*-Team.

Dass er mittlerweile in seinem Londoner Studio mit West Marketingmanöver plant und an den Songs für dessen kommendes Album bastelt, rundet den musikalischen Werdegang von Mohawke vorerst ziemlich beeindruckend und schlüssig ab. Neben Jungle- und Hardcore-Tapes, die anscheinend zur Grundausstattung von britischen Kinderzimmern der Neunziger gehörten, waren auch Kanyes frühe Beats ein wichtiger Einfluss für den jungen Mohawke. Dieser sagte von seiner Musik immer, dass er eigentlich nur Leuten wie DJ Premier nacheifern wollte, um am Ende seine eigene verquere Interpretation davon zu liefern, die man irgendwie vergeblich mit Genres von Wonky bis Glitch-Hop zu fassen versuchte. Zumindest die Genese dieses neuen Sounds war allen gut vertraut: HipHop, Turntablism, erste Beats auf der Playstation und bald eine gecrackte Kopie von Fruity Loops auf dem Rechner – das ist keine ungewöhnliche Vita für in den Achtzigern geborene Jungs. Aber da wären noch seine Heimatstadt Glasgow und Clubnächte wie Optimo oder Numbers, pausenloses Auflegen, Mohawkes Crew LuckyMe und ein fanatisches Nerdtum in allen musikalischen Ecken, das Mohawke 2007 zur Red Bull Music Academy nach Toronto brachte. Als einer der vielversprechendsten Absolventen wurde er dort von Warp-Chef Steve Beckett persönlich vom Fleck weg gesignt.

Gerade nach den Entwicklungen der letzten Jahre sind die Erwartungen an *Lantern* immens. Es ist offensichtlich, dass Mohawke den maximalistisch-enthemmten Wahnsinn der 1001 über- und durcheinanderwackelnden Audiospuren von *Butter* nicht so einfach wiederholen kann oder will. »Ich bereue es gar nicht, dieses Album veröffentlicht zu haben«, sagt er, als spräche er über eine Jugendsünde, »weil sich viele Leute immer noch darauf beziehen, heute wahrscheinlich mehr als damals. Nicht alle mochten diese Millionen an chaotischen Sounds. Dieses Mal habe ich mich auf wenige Elemente beschränkt, damit die Songs Raum haben und nicht wieder in eine ewige, wilde Achterbahnfahrt münden.«

Weniger ist mehr, das sei eine der klassischen Lektionen, die er bei der Arbeit mit Rick Rubin an *Yeezus* gelernt habe. Eine Scheibe gesundes Selbstbewusstsein hat er dabei auch abbekommen, denn Mohawke denkt mittlerweile groß. Er will sich vom Image des am Laptop kauernden Schlafzimmer-Producers emanzipieren und liebäugelt mit traditionellen Rollenbildern. »Woran denkst du beim Wort Produzent?«, fragt er – und gibt die Antwort gleich selbst: »Richtig, irgendein Typ mit Pro Tools. So wollte ich nicht an dieses Album herangehen, sondern in Gruppenarbeit an etwas wirklich Hörenswertem arbeiten. Ich hätte einfach zehn Beats an zehn Rapper schicken können, und in einer Woche wäre das Album fertig gewesen. So etwas werde ich natürlich auch immer machen, aber es war eine bewusste Entscheidung, keine Rapper auf diesem Album zu haben.« Stattdessen setzt er auf Features von semibekannten Künstlern wie Irfane, Miguel oder Jhene Aiko, die knapp ein Drittel von *Lantern* verzieren und das Album im besten Sinne radiotauglich machen. Für Mohawke ein wichtiges Showcase der Möglichkeiten: »Ich möchte in Zukunft genau so an Alben anderer Künstler arbeiten, wie an von vorne bis hinten von mir produzierten Projekten mit einer schlüssigen Ästhetik, ohne daran gebunden zu sein, was ich vorher gemacht habe. Rick kann jeden verdammten Musiker auf der Welt produzieren, er ist auf kein Genre und keinen bestimmten Ansatz beschränkt. Er benutzt einfach nur seine Ohren! Und es ist gut, sich nicht von einem Bildschirm lenken zu lassen bei der Entscheidung, was in einem Song als nächstes passieren soll. Man sollte sich nicht zu viel von der Software diktieren lassen.«

Dieser Masterplan geht gut auf: Neben seinem tadellosen und ohrenschmeichelnden Sound integriert *Lantern* Mohawkes komplettes stilistisches Repertoire und ist eine Art ausgeklügeltes Portfolio eines Produzenten, der sein Können damit kompakt und professionell auf dem Pop-Markt feilbietet. Bouncende Vocaltracks wie »Very First Breath« erinnern an seine früheren Bootlegs von Aaliyah- oder Tweet-Songs, »Shadows« reaktiviert die Gameboy-Fanfaren von *Butter*, und »Lil Djembe« scheppert deutlich im Takt von TNGHT. »Indian Steps« schließlich ist der balladeske Höhepunkt, auf dem Antony Hegarty Mohawkes gedämpftes Rumpeln umgarnt wie ein verliebter Schlangenbeschwörer. »Ich war immer schon fasziniert von seiner phänomenalen Stimme«, erklärt Mohawke die Zusammenarbeit. »Seit mir vor Ewigkeiten jemand bei einer Afterparty morgens um sieben ›Hope There's Someone‹ vorgespielt hat, wollte ich unbedingt etwas mit ihm machen. Aber es hat sich nie ergeben, bis vor kurzem sein Management auf mich zukam. Antony wollte weg von seinem Pianozentrierten Stil und elektronischer werden.«

»Man sollte sich nicht zu viel von der Software diktieren lassen.«

Ob das Produkt dieser Zusammenarbeit in eine ähnliche Richtung wie »Indian Steps« tendiert, ist wie gesagt streng geheim. Auf etwas mehr unerwartete Ecken und Kanten, als Mohawke sie für *Lantern* eingeplant hat, darf man ruhig hoffen. Denn dass Hudson Mohawke hier in Teilen zum gefälligen Top-40-Hitmaker wird, passt trotz aller Pop-Ambitionen nicht richtig zu ihm. Die Liebe zu seinen Wurzeln – ob im Rave oder Rap – würde ihn rechtzeitig daran hindern, diesen Weg bis zum Letzten zu beschreiten. »Ryderz« ist in diesem Sinne der simpelste und kompromissloseste neue Song, mit gepitchten Soul-Vocals im Zentrum, wie sie auch aus der Hand des jungen Kanye West stammen könnten. »Das ist eine Hommage an Sample-basierten HipHop«, gibt Mohawke zu. »Nichts anderes habe ich früher gemacht, bevor ich elektronischer geworden bin. Wenn man das perfekte Sample hat, dann braucht es nicht mehr als eine gute Kick und Snare.«

HUDSON MOHAWKE
LANTERN
WARP / ROUGH TRADE

(...)

I'm the biggest hypocrite of 2015
Once I finish this, witnesses will convey just what I mean
Been feeling this way since I was 16, came to my senses
You never liked us anyway, fuck your friendship, I meant it
I'm African-American, I'm African
I'm black as the moon, heritage of a small village
Pardon my residence
Came from the bottom of mankind
My hair is nappy, my dick is big, my nose is round and wide
You hate me don't you?
You hate my people, your plan is to terminate my culture
You're fuckin' evil, I want you to recognize that I'm a proud monkey
You vandalize my perception but can't take style from me
And this is more than confession
I mean I might press the button just so you know my discretion
I'm guardin' my feelings, I know that you feel it
You sabotage my community, makin' a killin'
You made me a killer, emancipation of a real nigga

The blacker the berry, the sweeter the juice
The blacker the berry, the bigger I shoot

(...)

I'm the biggest hypocrite of 2015
Once I finish this, witnesses will convey just what I mean
I mean, it's evident that I'm irrelevant to society
That's what you're telling me, penitentiary would only hire me
Curse me till I'm dead
Church me with your fake prophesizing that I'mma be just another slave in my head
Institutionalized manipulation and lies
Reciprocation of freedom only live in your eyes
You hate me don't you?
I know you hate me just as much as you hate yourself
Jealous of my wisdom and cards I dealt
Watchin' me as I pull up, fill up my tank, then peel out
Muscle cars like pull ups, show you what these big wheels 'bout, ah
Black and successful, this black man meant to be special
Katzkins on my radar, bitch, how can I help you?
How can I tell you I'm making a killin'?
You made me a killer, emancipation of a real nigga

The blacker the berry, the sweeter the juice
The blacker the berry, the bigger I shoot

(...)

I'm the biggest hypocrite of 2015
When I finish this if you listenin' then sure you will agree
This plot is bigger than me, it's generational hatred
It's genocism, it's grimy, little justification
I'm African-American, I'm African
I'm black as the heart of a fuckin' Aryan
I'm black as the name of Tyrone and Darius
Excuse my French but fuck you – no, fuck y'all
That's as blunt as it gets, I know you hate me, don't you?
You hate my people, I can tell cause it's threats when I see you
I can tell cause your ways deceitful
Know I can tell because you're in love with that Desert Eagle
Thinkin' maliciously, he get a chain then you gone bleed him
It's funny how Zulu and Xhosa might go to war
Two tribal armies that want to build and destroy
Remind me of these Compton Crip gangs that live next door
Beefin' with Pirus, only death settle the score
So don't matter how much I say I like to preach with the Panthers
Or tell Georgia State »Marcus Garvey got all the answers«
Or try to celebrate February like it's my B-Day
Or eat watermelon, chicken, and Kool-Aid on weekdays
Or jump high enough to get Michael Jordan endorsements
Or watch BET cause urban support is important
So why did I weep when Trayvon Martin was in the street?
When gang banging make me kill a nigga blacker than me?
Hypocrite!

Songtextkritik

Kendrick Lamar (feat. Assassin) »The Blacker The Berry«

TEXT: Wenzel Burmeier

Dass Compton nicht Prenzlberg ist, weiß man spätestens seit N.W.A. Glaubt man Kendrick Lamar, so geht auch gut zwei Jahrzehnte später die Gentrifizierung gen Null. Seit sich Dr. Dre aus der Musik verabschiedet hat, ist Lamar die Galionsfigur der ungemütlichen Stadt südlich von Los Angeles – und vielleicht die einzige Ikone im US-Rap, die überhaupt noch ein größeres Ganzes sieht. Wo sich Leidensgenosse Drake in wahnwitzigem Selbstmitleid ob seines eigenen Erfolgs suhlt, tritt Lamar in den höheren Dienst als Sprachrohr seiner Generation. Mit *Good Kid, M.A.A.D City* zeichnete er das Porträt einer von Gangstrukturen durchzogenen Jugend. Eine Welttournee und drei verstorbene Homies später schickt er sich mit dem Album *To Pimp A Butterfly* an, gleich der ganzen afroamerikanischen US-Bevölkerung seine Stimme zu leihen.

Zentraler Wendepunkt in Lamars Erzählung: »The Blacker The Berry«, erschienen am Tag nach der Grammy-Auszeichnung für den vorab erschienenen Song »I« und Gegenstück zu ebenjener Wohlfühlhymne. Die Message von »I« war so positiv wie seine Instrumentierung: Die Welt ist dunkel, doch lerne dich selbst zu lieben und du wirst auch deinen Nächsten achten. Im Grunde verfolgt »The Blacker The Berry« dasselbe Ziel, nimmt aber mit Hass-getriebener Selbstermächtigung den entgegengesetzten Weg: Wir haben für euch Bleichgesichter ohnehin nie eine Rolle gespielt, also fickt eure falsche Freundlichkeit und ja, *my dick IS big*! Wenn der Jamaikaner Assassin dann im Refrain den Restfunken Diskretion mit seiner Reibeisenstimme zerraspelt, greift sich auch der letzte Republikaner an den Herzschrittmacher.

Im Jahr eins nach Ferguson verwundert all das wenig. Und so kommt die Überraschung mit der dritten Strophe: »Why did I weep when Trayvon Martin was in the street? / When gang banging make me kill a nigga blacker than me?« Wie heuchlerisch kann der Hass auf die Hegemonie sein, wenn am Ende doch von Schwarzen ausgehende Gewalt gegen Schwarze die *community* dominiert? Und warum eigentlich *community*?

Antworten kann und will Lamar nicht bieten. Vielleicht ist das gut. Dass sich der Rapper an anderer Stelle selbst als *leader* versteht, ist schwer genug zu verdauen. Entscheidend aber ist, dass Lamar die schwarze Identität in »The Blacker The Berry« im Sinne des Autors W.E.B. Du Bois als grundlegend schizophren entlarvt – sie ist sowohl *black* als auch *American*. Und damit ist Identität nicht etwa genuin, sondern formt sich erst durch den Blick, den man durch die Augen Fremder auf die eigene Person wirft. So erfolgreich sich Kendrick Lamar also auch aus seiner Heimat schreit: Das eigentliche Ghetto ist und bleibt das Konstrukt der Identität. Darf man auch bei der nächsten Fahrt nach Prenzlberg drüber nachdenken.

Unknown Mortal Orchestra

Schluffis aller Länder

Er glaubt an den gut abgehangenen Funk-Bass, an die sagenhaft leiernde Gitarre und an die Naivität. Er glaubt an die Liebe, an Handarbeit und an Sly Stone. Der in den USA lebende neuseeländische Musiker Ruban Nielson ist überzeugter Anhänger des Kultes der Entspannung. So schlicht und menschenfreundlich die von ihm praktizierte Weltanschauung wirkt, so vielfältig und einnehmend klingt die Musik seines Unknown Mortal Orchestras. Wer ihm zuhört, ist schnell überzeugt: In der Schlappheit liegt die Kraft.

TEXT: Arno Raffeiner
FOTOS: Claudia Rorarius

Ruban Nielson hat das vierte Auge. Er trägt es am etwas wurstigen Ringfinger seiner rechten Hand. Das dritte ist unter seinen Kehlkopf tätowiert und linst aus seinem offenen Hemdkragen hervor. Ein klarer Fall von Chakra-Falschetikettierung, sitzt das dritte Auge doch bekanntermaßen auf der Stirn (Ajna) und nicht im Hals (Vishuddha). Man kann nur spekulieren, was Nielson über diese zusätzlichen optischen Kanäle an Signalen empfängt, während er in einem Berliner Hotelzimmer auf dem Bett abhängt. Ziemlich sicher allerdings mehr Signale als über die verbleibenden zwei Augen, die regulär in seinem Kopf sitzen, in ziemlich irrer Frequenz vor sich hinblinzeln und damit mehr Licht ausblenden als reinlassen. In manchen Momenten reißt er die Kopfaugen dann wieder weit auf, wie vor Verwunderung, was da gerade aus ihm herausgekommen ist an Worten und Sätzen und Welterklärungsversuchen. Dann legt er den Kopf kurz schief, freut sich und lacht.

Zum Beispiel sagt er: »Die Gesellschaft sollte über kybernetische Gehirnerweiterungen nachdenken, die unseren IQ dermaßen pushen, dass wir uns wirklich wichtigen Fragen widmen können: das Weltall erforschen, kostenlose Energieversorgung etablieren und ähnliche Dinge, die nicht unmöglich umzusetzen sind. Aber wir kriegen nicht mal die Sache mit den Bürgerrechten für alle hin. Es ist frustrierend. Es ist lächerlich.«

Ruban Nielson wirkt auf Anhieb nicht wie der Typ verkappter Esoteriker. Aber es sind große Worte, die aus dem Mittdreißiger herauskommen, und einige davon duften ziemlich stark nach einer Gegenkultur, die in den Sechzigerjahren angetreten war, um den Planeten Erde neu zu erfinden. Das weiß Nielson natürlich, und er gibt zu bedenken: »Es ist so leicht, dieses Wort doof zu finden: Hippie. Es klingt nach einem Fortschrittsgläubigen, der gescheitert ist. Im Allgemeinen stellt man sich darunter einen nutzlosen Idioten vor. Ich mag diese Vorstellung nicht. Aber ich komme auch aus der Punkszene, ich glaube nicht an die Figur des Hippies. Sie wirkt für mich wie eine Karikatur.«

In der Zeit, als Nielson selbst noch kein Chakra-Schwindler war, wurden also Hippies geklatscht in Auckland, wo er aufgewachsen ist. Seit 2007 lebt er in Portland, Oregon. Seine Mutter stammt aus Hawaii, der Vater aus Neuseeland, dessen Vorfahren wiederum aus Dänemark. Woher der auch in Auckland nicht besonders geläufige Vorname Ruban kommt, weiß Nielson selbst nicht so genau.

Gemeinsam mit seinem Bruder Kody gründete er Anfang der Nullerjahre The Mint Chicks, eine in Neuseeland mehr als 15 Minuten lang weltbekannte, im Rückblick leidlich originelle Punkrockkapelle. The Mint Chicks wählten das selbst erfundene Genre »Troublegum« als Spielwiese zum Rumtollen, sie sorgten mit ihrem Punkrockeklektizismus samt Hardcore-Geschredder, Math-Rock-Anleihen und Boygroup-Singalongs für Aufsehen und wurden vor allem für waghalsige Bühnenkletterei und (selbst)destruktive Späße der Nielson-Brüder berühmt. 2006 landete die Band ihren größten Hit: »Crazy? Yes! Dumb? No!« 2010 löste sie sich auf.

Unknown Mortal Orchestra war mit seinem deutlich gemäßigteren und zugleich noch vielfältigeren Sound gewissermaßen das Konterbier nach der Mint-Chicks-Erfolgsgeschichte und dem Kater, der unweigerlich folgte. Einen Projektnamen, der noch heftiger mit Unscheinbarkeit flirtet und noch offensichtlicher mit der eigenen Sterblichkeit kokettiert, hätte Nielson sich kaum dafür ausdenken können.

Heute sind die Kopfschmerzen weg, Ruban Nielson geht es gut. Er erzählt, dass er gegen den inneren Schweinehund zuletzt einige Runden gewonnen habe. Endlich. Zuvor war er eine Zeit lang nicht besonders glücklich mit sich selbst und seiner Performance in Privatleben und Liebe. Seine Vaterpflichten zum Beispiel nahm er zum Anlass, mit den Jungs seiner Band – Bassist Jake Portrait und Schlagzeuger Riley Geare – immer noch ein bisschen länger und härter zu touren und ständig unterwegs zu sein. Bei der Flucht vor den sich daraus ergebenden Problemen halfen wiederum Probleme mit Drogen. »Ich war einigermaßen außer Kontrolle«, sagt Nielson. »Das Einzige, worauf ich wirklich stolz war, war meine Musik. Ich hatte die Wahl: entweder komplett vom Weg abkommen oder einigermaßen in der Spur bleiben, um weitermachen zu können. Also habe ich versucht, einiges in meinem Leben zum Guten zu verändern.«

Während Nielson spricht, zupft er pausenlos an seinen Fingerkuppen herum, Hautfetzchen fallen zu Boden. Man fragt sich, ob nach mehreren Interviewtagen am Stück überhaupt noch genug Haut zum Schweinerocksolieren an der Gitarre dran bleibt. Denn Nielson ist ein begnadeter Gitarrist. Live lässt er das auch mal raushängen, da geht der Schweinehund dann doch mit ihm durch und holt sich an der Funk-Mucker-mäßig hochgeschnallten Fender ein bisschen Befriedigung vor Publikum runter.

Im Studio geht es ruhiger zu. Um Songwriting, Aufnahmen und Produktion kümmert Nielson sich im Keller seines Hauses in Portland im Wesentlichen alleine. Das unbetitelte Debüt von Unknown Mortal Orchestra (2011) und das schlicht *II* genannte zweite Album (2013) wurden vor allem unter den Vorzeichen Lo-Fi und (Neo-) Psychedelia rezipiert und neben Tame Impala einsortiert. Der Anspielungsreichtum und die Überfülle an pophistorischen Referenzen dieser Musik wurden damit auf ein vermutlich Psilocybin-induziertes Schillern heruntergebrochen. Nielson sieht das so ähnlich wie die Sache mit den Hippies: Er weiß um die Verwandtschaft, versucht aber trotzdem, ausreichend Sicherheitsabstand zu halten. »Ich fand diese Musik lange Zeit aufregend, aber heute weiß ich gar nicht mehr so genau, was Psychedelia überhaupt sein soll«, sagt er und lacht.

Dem Erfolg stand das Label Psychedelia zumindest nicht im Weg, im Gegenteil. *II* kam derart gut an, dass Nielson sich nach einer ausgedehnten Tour für das dritte Album *Multi-Love* ein ganzes Jahr freischaufeln konnte, um die sogenannte Caribou-Methode zu praktizieren: Oben Familienfreuden, unten Musikkeller, beides spielt in schöner Harmonie zusammen. Bruder Kody (inzwischen solo unter dem Decknamen Opossom aktiv) kam für ein paar Wochen vorbei, um Schlagzeug- und Klavierspuren einzuspielen, auch Vater Chris Nielson, ebenfalls Musiker, wurde für die Aufnahmen aus Neuseeland eingeflogen. In einer solchen Musikerfamilie hätte man auch mit den üblichen Erbkrankheiten zu tun, erklärt Nielson, ein

»Die Gesellschaft sollte über kybernetische Gehirnerweiterungen nachdenken, die unseren IQ dermaßen pushen, dass wir uns wirklich wichtigen Fragen widmen können.«

schwieriges Verhältnis zu Drogen und Alkohol sei in der Verwandtschaft eher die Regel als die Ausnahme. Aber über Freud und Leid im Familienverbund hatte Sly Stone, dessen Platten Nielson während der Aufnahmen immer wieder hörte, schon gesungen: »It's a family affair ...«

Unter diesen Bedingungen ist *Multi-Love* erklärtermaßen ein Album über Beziehungen und Bindungen geworden. Ein ziemlich polyamouröses, wie am Anfang das Titelstück gleich klar macht, wenn es in kürzester Zeit ein nach verschnupftem Barock klingendes Keyboard mit einem hymnischen R'n'B-Refrain zusammen auf einen Schepper-Beat legt: »Multi-Love has got me on my knee / We were one, then become three.« Auf der Platte sind von Vater Nielson eingespielte Bläsersätze zu hören, die wirken wie direkt von Soul-Klassikern gezogen, Handclaps, die so fett schnalzen wie in Rap-Produktionen, lo-fi eingeklopfte Disco-Beats, Space-Synthies. Über den Klängen liegt eine Patina, die irgendwie alt, aber zugleich sehr lebendig wirkt, und unter allem pulsiert ein derart gut abgehangener Funk-Bass, dass man bei all den zurückgelehnten Vibes fast ein schlechtes Gewissen bekommt.

»Eine gewisse, beinahe hätte ich gesagt: slackerhafte Schlappheit macht sich breit, man möchte gar nicht mehr aufstehen. Und fragt sich: Geht das? Darf das sein? Sich einlullen lassen von dieser sagenhaft leiernden Gitarre, der müden Stimme, die bestimmt nichts Wichtiges mitzuteilen hat? Und dann bleibst du sitzen und guckst zu, wie sich die kleinen Melodien langsam einnisten in deinem Hirn.« Das schrieb Klaus Walter in SPEX N° 343 über Unknown Mortal Orchestras zweites Album. Der Sache mit den unwichtigen Mitteilungen in seiner müden Stimme würde Nielson heute wohl widersprechen.

Er steht nicht auf Sloganeering, ist aber ein Verfechter des assoziativen Textens, bei dem die Songs gerne auch auf unbewusste Weise mit Inhalten und Kontexten aufgeladen werden sollen. Und diese Inhalte ergeben sich im Falle von *Multi-Love* vor allem aus Nielsons Beschäftigung mit den ewigen Themen subkultureller Weltverbesserung. Nur nennt er das nicht so. Er doziert nicht über Nachhaltigkeit, sondern schwärmt davon, wie toll es ist, alte Synthesizer zu reparieren. Überhaupt steht er auf Handarbeit. Kunst ist auch nur ein Job, erklärt er. »Ein Künstler ist nur ein Arbeiter, er sollte Sachen fabrizieren. Dieser Gedanke ist vermutlich ziemlich links. Aber ich möchte einfach nur den künstlerischen Prozess entmystifizieren und erklären, wie ich etwas gemacht habe. Es ist cool, dass man als Künstler etwas aus nichts schaffen kann.«

Einen alten Synthesizer wieder richtig verschalten und Nervenbahnen neu verkabeln – hat das eine mit dem anderen zu tun? Lassen sich Hirnwellen analog zu Schallwellen ausrichten, Denkweisen durch Klang beeinflussen? Die Musik von Unknown Mortal Orchestra kriegt einen fast soweit, daran zu glauben. Wenn es Ruban Nielson schon nicht um Psychedelia-Genrespielchen gehen sollte, dann auf jeden Fall um psychoaktiv ziemlich wirksame Musik.

In ihrer Schluffigkeit und Eklektik erinnert diese Musik mitunter an Beck zu *Odelay*-Zeiten. Das Album erschien im Sommer 1996. Bill Clinton, der erste US-Präsident aus der Baby-Boomer-Generation, bereitete sich gerade auf seine Wiederwahl vor. Vier Jahre zuvor hatte er George Bush senior mit Hilfe von Saxofonsoli im TV ausgestochen. Und mit der Aussage, er habe während seiner Jugend in der Hippie-Ära zwar Marihuana geraucht, aber nicht inhaliert. Während Beck also vom »Devils Haircut« singt, fährt Clinton einen zweiten, noch deutlicheren Wahlsieg ein, alle sind happy und zynisch und machen es sich in der von Ex-Hippies aufgepusteten Dotcom-Blase gemütlich.

20 Jahre später will die einstige Präsidentengattin Hillary Clinton bei den Wahlen 2016 antreten. Und die Schluffigkeit und Eklektik von Unknown Mortal Orchestra steht unter ganz anderen Vorzeichen als die von *Odelay*. Das am meisten an Beck gemahnende Stück auf *Multi-Love* trägt den Titel »Extreme Wealth ... Casual Cruelty«. »If we were just strangers and we would fall in love again / Abandon extreme wealth and casual cruelty«, singt Ruban Nielson in seinen assoziativ getexteten Songzeilen. Als Neuseeländer in Portland sei er auch nach Jahren noch damit beschäftigt, die USA verstehen zu lernen, erklärt er. Was nicht immer gelingt. »Es gibt diesen Hashtag #blacklivesmatter. Und ich frage mich: Warum muss man so etwas überhaupt sagen? Es ist absurd. Es fühlt sich an, als würden wir uns rückwärts bewegen. Ich bin etwas verwirrt über die Tatsache, dass solche Dinge nicht längst geklärt sind.«

»Ein Künstler ist nur ein Arbeiter, er sollte Sachen fabrizieren. Es ist cool, dass man etwas aus nichts schaffen kann.«

Wenn man Nielson so reden hört, fragt man sich, ob das vielleicht das nächste große Ding wird: Naivität. Ist es das, was er durch sein drittes und sein viertes Auge bereits erkannt hat? Je länger man *Multi-Love* einwirken lässt, je tiefer man in die Vibes dieser Musik reinsackt, umso gewillter ist man, die entscheidende Frage mit einem breiten, zufriedenen Yeah zu beantworten. Ist wirklich Entspannung der Ausweg aus all der Scheiße?

Nielson bekräftigt, was seine Musik längst klar gemacht hat: Aggression ist für ihn keine Lösung. In der Schlappheit liegt hier die Kraft. Mit »passivem Widerstand« wäre diese Unknown-Mortal-Orchestra-Philosophie wohl noch viel zu martialisch beschrieben. Schluffis aller Länder, vereinigt euch – im durchaus körperlichen Sinne: *Make multi-love, not war!*

»Ich bin nicht wütend«, sagt Nielson, nachdem er über den extremen Wohlstand und die zwanglose Grausamkeit in der Welt reflektiert hat. »Ich bin extrem enttäuscht und traurig. Aber ich verspüre keinen Drang, gewalttätige Musik zu machen. Wenn man protestiert und Straßen verwüstet, wissen die Leute an der Macht sehr genau, wie sie damit umzugehen haben. Viel bedrohlicher wäre es für sie, wenn eines Tages alle aufwachen und entscheiden: Wisst ihr was? Ich mache mir nichts aus euch. Ich hasse niemanden. Ich hänge einfach ab und chille. Das wäre irgendwie gefährlich, yeah.«

UNKNOWN MORTAL ORCHESTRA
MULTI-LOVE
JAGJAGUWAR / CARGO

Steven Lee Beeber durchleuchtet für SPEX den ganz normalen amerikanischen Wahnsinn.

Zufälle können lehrreich sein. Nehmen wir zum Beispiel den 7. März 2015: An diesem Tag kam heraus, dass Mitglieder einer Studentenverbindung der University of Oklahoma ein Lied gesungen haben, das Lynchmorde an der afroamerikanischen US-Bevölkerung feiert. Genau einen Monat später feierten wir den 100. Geburtstag von Billie Holiday, jener Jazzsängerin, die vor allem für den Anti-Lynch-Song »Strange Fruit« bekannt ist. Folgende Worte waren in einem Video zu hören, das den Gesang der S.A.E.-Verbindung zeigt: »You can hang them from a tree / But they'll never sign with me / There will never be a nigger S.A.E.« Folgende Worte eröffnen Holidays »Strange Fruit«:

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the Southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Zwischen den beiden, nun ja, Songs liegen 75 Jahre. Trotzdem könnte man mit Blick auf die Darbietung der Studenten glauben, dass wir uns rückwärts entwickeln. 1956 brachte der Lynchmord an Mack Charles Parker die Busreisende Rosa Parks dazu, ihren Sitz nicht für eine weiße Frau zu räumen. Im S.A.E.-Partymobil hielt es hingegen niemanden mehr auf den Sitzen. Die Jungs standen und grölten ihre Beleidigungen. Aus welcher Saat gehen solch komische Früchtchen hervor? Zumal von einem Einzelfall keine Rede sein kann: S.A.E.-Mitglieder wurden auch schon dabei erwischt, wie sie während der *Native American Awareness Week* ihrer Uni auf ein Tipi pinkelten. Andere Verbindungen der Universität feierten sogenannte *Border-Patrol*-Partys, für die sich weiße Besucher mit Handschellen und Sombreros sowie anderen stereotypisch mexikanischen Requisiten verkleideten.

Wie kann man dagegen vorgehen? Ist Rassismus schlicht eine endemische Krankheit? Sind wir alle anfällig für solche Fehltritte? Auch hier können Zufälle lehrreiche Antworten geben. Im selben Jahr, in dem Holiday »Strange Fruit« aufnahm, kam auch *Vom Winde verweht* mit seiner rassistischen Glorifizierung des alten Südens in die Kinos. Wir sprechen über 1939 – jenes Jahr also, in dem Hitler über Polen herfiel und mit dem Zweiten Weltkrieg die finale Phase seines rassistisch motivierten Genozids lostrat. Die Nazis wollten die Juden ausrotten, doch anderen Bevölkerungsgruppen blühte wegen ihrer Gene und Geschichten ein ähnliches Schicksal.

Die Reaktionen auf den Vorfall von Oklahoma sind bisher ebenso bestürzend wie ermutigend ausgefallen. Rechtsgerichtete Medien witterten umgekehrten Rassismus und beklagten, dass schwarze Rapper für die Verwendung des N-Worts gefeiert würden und Studentenverbindungen nun mal von vornherein ausgrenzend seien. Von der linken Seite hieß es, dass schwarze Rapper die Ausgrenzung schwarzer Menschen selten bis niemals abfeierten – von ihrer Ermordung ganz zu schweigen. Die University of Oklahoma, wetterten sie weiter, sei ohnehin bekannt für ihre Hinterzimmerkampagnen gegen schwarze Professoren und Studenten.

Tatsächlich steht die Universität nicht gerade in Verdacht, das »Liberal« in »Liberal Arts« besonders ernst zu nehmen: Die Tipi- und *Border-Patrol*-Vorfälle versuchte sie galant unter den Teppich zu kehren. Die nun gezogenen Konsequenzen überraschen deshalb mit angemessener Härte. Zwei Mitglieder der Verbindung flogen von der Uni, und S.A.E. wurde mit sofortiger Wirkung das Licht ausgeknipst. Für immer. Hoffen wir also, dass sich der Vorfall als Saat eines weitreichenden Sinneswandels entpuppen wird. Selbst wenn die Früchte bittersüß schmecken würden.

TEXT: Steven Lee Beeber
ILLUSTRATION: Patrick Klose

KOMISCHE FRÜCHTCHEN

Die Dekonstruktion der Banane

Jenny Hval

Apokalypse, fertig, aus. Oder? Aber nicht doch, sagt Jenny Hval auf ihrem neuen Album *Apocalypse, Girl*. Die Norwegerin ist zwar direkt, ihrem Elektro-Pop muss man aber schon zuhören und hinterherdenken. Letzteres natürlich *kingsize*.

TEXT: Kristoffer Cornils FOTOS: Dustin Aksland

Einer der faszinierendsten Aspekte der Videotelefonie ist, dass sie eine nicht vorhandene Intimität suggeriert. Nicht allein, weil sie weit entfernte Menschen auf den Bildschirm und in die Lautsprecher holt. Sondern weil es unmöglich ist, einander in die Augen zu schauen. Skype ist zum Medium aller Fernbeziehungen geworden, seinen entfremdenden Charakter kann es jedoch nicht ablegen. Jenny Hval ist allerdings gut darin, Intimität zu simulieren. In ihrer Literatur, ihrer Performance- und Multimedia-Kunst und vor allem in ihrer Musik geht es oft um Sehen und Gesehenwerden. Um Voyeurismus und Verlangen, um den *male gaze* und Einschreibungsmechanismen. Auf dem 2013 erschienenen Album *Innocence Is Kinky* thematisierte Hval detailliert und schlagkräftig das Panoptikum der Internetpornografie und der pornografischen (Selbst-)Inszenierung von Frauen. Von *no-bodies* spricht die Norwegerin angesichts der glatten, kommodifizierten Körper, die uns im Netz ständig begegnen. Die gesehen werden, ohne dass ihnen in die Augen geschaut wird.

Hval sitzt momentan in einem New Yorker Hotelzimmer, hinter ihr steht die Tür einen Spalt offen. Als wolle sie sagen: Ich bin gleich weg, der nächste Fototermin steht an und anschließend das nächste Interview. Trotzdem fixiert sie intensiv den Bildschirm. Sie fragt nach dem Wetter in Berlin (grau), erzählt von dem in New York (grau) und gibt im Verlauf des Interviews überlegte, präzise formulierte Antworten. Die ehemalige Journalistin Hval weiß, wie Interviews ablaufen. Aber: »Ich will keiner dieser Menschen sein, deren Interviews besser sind als ihre Musik«, sagt sie mit australisch geprägtem Akzent, den sie sich aus ihrer Studienzeit dort bewahrt hat. Hval möchte anders gesagt kein palavernder *no-body* werden, ihre eigene Person und Kunst abgepackt und zitierbar verkaufen. Weil sie einerseits unbequem bleiben möchte und andererseits Roland Barthes, dem sie auf *Innocence Is Kinky* einen Song gewidmet hat, zu gut gelesen hat. Es geht ihr weniger um den Tod des Autors, als vielmehr um die Geburt des Lesers.

»Verwirrung zu stiften, ist immer gut«, sagt Hval und schaut eindringlich auf den Bildschirm. Das ergibt hinsichtlich ihrer Musik so viel Sinn, weil es so widersprüchlich wirkt. Kaum eine Rezension, ein Artikel oder ein Interview in den letzten Jahren kam darum herum, sich an den ersten Zeilen der beiden Alben aufzuhängen, die Hval veröffentlichte, nachdem sie ihr Pseudonym Rockettothesky zugunsten ihres bürgerlichen Namens abgelegt hatte. *Viscera* eröffnete mit einer Masturbationsszene, *Innocence Is Kinky* mit dem Blick auf Paris Hiltons Sextape. Jenny Hval ist sehr gut darin, Intimität zu simulieren. Zu gut, um nicht missverstanden zu werden. »Wenn ich sage, dass ich mit meiner Musik auf Verletzlichkeit abziele, dann meine ich nicht meine eigene. Ich will, dass sich die Hörer verletzlich fühlen. Natürlich erzeugt meine Arbeitsweise viel Intimität. Aber ich bin überhaupt nicht daran interessiert, mich intim zu präsentieren.« Auch jemandem wie Beyoncé. Aber wer Musik macht, muss alles ausprobieren – warum sollte ich Beyoncé das Monopol auf Playback überlassen?« Das limitierte Setup gibt Hval viele Freiheiten. »Ich interessiere mich eben mehr für die Performance als dafür, ein Instrument zu spielen. Instrumente sind beim Singen immer im Weg.« Mit Zia Anger hat Hval zudem eine Performerin an ihrer Seite, und die Videokünstlerin Annie Bielski trägt Visuals zur Show bei. Diese mäandert je nach Stimmung zwischen Humor und Brutalität, Konzert und Performance.

Was *Apocalypse, Girl* noch radikaler macht, ist die Tatsache, dass es Hvals bislang lyrisch subtilstes und zugleich direktestes Album ist. »Think big, girl, like a king / Think kingsize!«, skandiert sie in den ersten Zeilen, die an ein Gedicht der dänischen Dichterin Mette Moestrup angelehnt sind. Wenige Minuten später singt sie emphatisch: »I'm free now / That battle is over / And feminism's over / And socialism's over«. Wer hier nicht richtig hinhört, verpasst vielleicht das »You say«, das davor zu hören ist. »So viele Menschen behaupten, dass der Feminismus seinen Zweck erfüllt hätte und jetzt *over* sei. Die Medien erzählen uns ständig, dieses oder jenes sei *over*. Das wird so oft über so viele Ideen gesagt, die es darauf anlegen, Menschen zusammenzubringen, um gegen Unterdrückung anzukämpfen. Ich wollte all diese Leute nehmen und sie mit Noise killen.« So endet »That Battle Is Over« mit dem krachenden Gedröhn eines Harmoniums, das Hvals dissoziatives Stimmengewirr zum Schweigen bringt.

Wer *kingsize* denkt, muss gerade auf die kleinen Dinge achten, sagt Hval. »Als Feministin habe ich mich immer mit den kleinen Dingen identifiziert und das als Strategie genutzt, mich vom Mainstream abzugrenzen. Diese Strategie ermöglicht es zugleich, sich mit bestimmten Dingen nicht auseinandersetzen zu müssen.« Auch

»Ich bin überhaupt nicht daran interessiert, mich intim zu präsentieren.«

Apocalypse, Girl ist Hvals drittes und radikalstes Album. Einerseits in musikalischer Hinsicht. Zwar macht die Norwegerin immer noch Popmusik und schreibt umwerfend großartige Melodien, sie hat aber selten mehr Noise-Elemente verwendet. Produziert hat das Album Lasse Marhaug – ein Noisenik, der zwischen Free Jazz und Death Metal keinen großen Unterschied sieht. »Es ist mit Sicherheit das poppigste Album, an dem er je beteiligt war«, sagt Hval lachend. Nicht, dass die zehn Stücke auf *Apocalypse, Girl* poppig im gängigen Sinne wären. Als sie noch als Rockttothesky veröffentlichte, war die Hauptreferenz süßliche, abgründige Folk-Musik, im Laufe der Zeit erweiterte sich die Palette jedoch. Es wurde rockiger, es wurde elektronischer, es gab mehr Cut-up-Vocals und Geschrei zu hören. Bei Hval dröhnt und kracht, knistert und rauscht es seit Jahren, *Apocalypse, Girl* ist der vorläufige Höhepunkt dieser Entwicklung.

Hval spielt am Tag des Interviews das letzte Konzert ihrer USA-Tour, die sie zuerst als Opening Act für St. Vincent und dann für Perfume Genius absolviert hat. Konzert ist jedoch ein unzureichender Begriff. »Es ist unmöglich, das Album live zu spielen«, erklärt sie. »Deshalb bringen wir nur die Backing-Tracks mit und lassen sie von einem DJ auflegen, der damit spielt und sie manipuliert.« Das steht im Gegensatz zur Performativität von St. Vincent, die für alle nachvollziehbar ihre Gitarre bearbeitet. »Klar würde eine Indie-Band das nie machen. So eine Herangehensweise kennt man eher von dass sich plötzlich eine offensichtlich christliche Symbolik durch ihr neues Album zieht, ist ein Novum und diesem Gedanken entsprungen. Zwar ist Hval, wie sie selbst sagt, im norwegischen *Bible Belt* aufgewachsen, explizite Erwähnung fand Religion in ihrer Arbeit jedoch bisher nur selten. »Es war mir immer wichtig – aber ich habe es bewusst aus meiner Arbeit rausgehalten«, sagt sie. »Doch dann begann ich darüber nachzudenken: Ich wollte mit großen Gedanken arbeiten, warum also nicht große Worte verwenden?« Eines der größten Worte, die Hval auf dem Album verwendet, steckt bereits im Titel. »Es geht nicht um eine tatsächliche Apokalypse, eher um eine kulturelle«, erklärt sie. »Kulturell betrachtet ist die Apokalypse ein Machoding. Anders in Lars von Triers *Melancholia*: Da geht es nicht darum, wie Bruce Willis die Welt rettet. Die Art, wie die Apokalypse jedoch sonst erzählt wird, ist stereotyp, lässt sie cool erscheinen.«

Hval selbst begegnet Machismen und Coolness mit einer Direktheit, die oft als Selbstaussage missverstanden wird. Ihr Humor wird darüber bisweilen verkannt. Zur Tour mit St. Vincent und Perfume Genius hat sie T-Shirts mit der Aufschrift »Soft Dick Rock« drucken lassen, sie und ihre Mitperformerinnen tragen Hüte aus Bananen. Die Banane ist eine leitmotivische Metapher auf *Apocalypse, Girl*. Ihr Auftauchen ist komisch, aber rätselhaft. Also, *what's with the bananas*? Wieder wirft Hval einen durchdringenden Blick auf den

Bildschirm. »That's up to you!«, sagt sie entschieden. Schweigen, kurz, auf beiden Seiten. Die Autorin stirbt, der Leser kommt zur Welt. Dass es doch interessant sei, so ein offensichtliches Phallussymbol zu verwenden und damit Komik zu erzeugen, sage ich. Dass es viel über unsere Gesellschaft aussagt, wenn wir über einen plumpen *dick joke* lachen und keine Witze über Vaginas machen können. »Ja«, sagt sie. »Aber wenn du eine Banane schälst, hast du die Schale. Ist das keine Vagina?«, fragt sie. Schweigen, kurz, auf beiden Seiten. Okay, sage ich dann, das war jetzt eine Art von Apokalypse, also: eine Offenbarung. Dann lachen wir beide laut und lange. Wie Jenny Hval die Banane dekonstruiert, das steht stellvertretend für alles, was *Apocalypse, Girl* zu bieten hat.

JENNY HVAL
APOCALYPSE, GIRL
SACRED BONES / CARGO

Wahlverwandtschaften
N° 10

Jimmy Somerville vs. Justus Köhncke

»Wir stellten die Frage neu: Wer sind wir?«

TEXT: Arno Raffeiner
FOTOS: Christian Werner

Großer Mann trifft großen *hitmaker*: Justus Köhncke und Jimmy Somerville

Als der eine seinen ersten großen Hit landete, hatte der andere sein Coming-out. Jimmy Somerville krempelte mit seinem Trio Bronski Beat und dem Song »Smalltown Boy« im Jahr 1984 sämtliche Vorstellungen davon um, wie schwule Ikonen auszusehen haben – und lieferte damit auch für Justus Köhncke ein bis heute gültiges Modell queerer Identität. 31 Jahre später veröffentlicht der schottische Popsänger nun eine eben so betitelte *Homage* an Disco und traf aus diesem Anlass den deutschen House-Produzenten zum Gespräch über sexy Skinheads, die Tiefe von Mallorca-Schlager und das Alphabet nach Amanda Lear.

Jimmy Somerville, wie lebt es sich dieser Tage als homosexueller Kommunist im Vereinigten Königreich?
Jimmy Somerville: Oh, ich habe keine Ahnung. Ich würde annehmen, wenn man homosexuell und Kommunist ist und Leidenschaft und Überzeugung hat, macht man einfach weiter mit dem, was man macht. Aber falls Sie in Bezug auf mich fragen sollten: Ich bin keiner. *(lacht)*

Ich frage, weil Sie in den Achtzigerjahren wegen des politischen Gehalts Ihrer Musik nicht nur als linksorientiert, sondern in diffamierender Absicht auch als Kommunist bezeichnet wurden.
JS: Als meine Karriere begann, war ich nie einfach nur Popstar, sondern ein *gay pop star*. Politische Überzeugungen bringen das mit sich: Man wird in eine bestimmte Schublade gesteckt. Das macht es für die Leute leichter, eine vorgefertigte Idee über eine Person zu übernehmen, anstatt selbst herauszufinden, wer jemand ist. Das machen Menschen einfach so. Dabei sollte es darum gehen, was man fühlt, was man denkt, woran man glaubt. Aber das Leben für mich als schwuler Mann, der sich immer noch sehr für Gleichstellung einsetzt, ist schon in Ordnung. Mein Leben ist gut.
Justus Köhncke: Was du sagst, ist so wahr. Mir war bis heute gar nicht bewusst, dass du ursprünglich aus Glasgow stammst. Ich habe eine starke Verbindung zu Glasgow. Die Stadt war immer gut zu mir, ich habe sehr oft dort gespielt, mehr als in jeder anderen nicht-deutschen Stadt. Ich habe Glasgow von Anfang an geliebt und mag die Stadt lieber als London. Sie ist ein bisschen wie Köln, wo ich 20 Jahre lang gelebt habe.
JS: Ist Köln eine industriegeprägte Gegend?
JK: Eher nicht. Aber wie Glasgow ist es ziemlich dörflich. Ich mag die Szene in Glasgow, weil es keine Rolle spielt, ob man schwul ist oder *straight* oder was auch immer.
JS: Ich kann mich erinnern, wie ich 1999 – also nicht so lange her – beim Gay Pride in Glasgow aufgetreten bin. Während der Parade standen Leute am Straßenrand, die die Teilnehmer des Umzugs in übler Weise beschimpft haben, es war wirklich abstoßend. Als Besucher nimmt man die Stadt anders wahr. Wenn man aus Glasgow kommt, wirkt dort alles düsterer. Es ist eine harte Stadt voll sektiererischer Anschauungen. Ich habe das alles hinter mir gelassen und lebe schon ewig in London.

Sie beide hatten Ihre ersten Nummer-eins-Hits ausgerechnet in Italien: Bronski Beats »Smalltown Boy« stand dort 1984, anders als im UK, an der Spitze der Charts, 1997 war »From: Disco To: Disco« mehrere Wochen auf der Nummer eins.
JS: Auf welchem Album ist »From: Disco To: Disco« denn erschienen?
JK: Du kennst das Stück? Das war von einem Projekt namens Whirlpool Productions, einem Trio mit mir, Eric D. Clark und Hans Nieswandt. Wir waren eigentlich so ein House-Untergrund-Ding, das Stück wurde zufällig zum Hit und war verdammte fünf Wochen lang die Nummer eins der italienischen Popcharts. Aber ich habe eine Frage zu deinem neuen Album: Die Musik darauf klingt so ursprünglich, von tollen Musikern eingespielt, ohne Programmierung, ohne Computer – ich bin wirklich beeindruckt! Du musst dafür doch ein gewisses Budget gehabt haben. Daft Punk haben etwas Ähnliches gemacht, aber es kommt nicht so von Herzen wie bei dir.
JS: Das Album hat insgesamt ungefähr 7000 Pfund gekostet. Der Großteil davon wurde für die Streicher ausgegeben, die waren teuer.
JK: 7000 Pfund für die ganze Produktion? Wie hast du all die Musiker bezahlt? Das ist so kommunistisch! Die Bläsersektion hat mich besonders beeindruckt. Wer sind diese Leute?
JS: Das sind Freunde. Deswegen war es so großartig, dieses Album einzuspielen. Es war mir plötzlich möglich, mit Freunden zu arbeiten, die ich schon länger kannte. Die Aufnahmen gingen recht schnell über die Bühne, daher konnte das Album so günstig produziert werden.

Auf dem Cover des Albums ist eine Statue von Herkules zu sehen, der eine riesige Spiegelkugel auf dem Rücken trägt, umgeben von einem Leuchtkranz aus Regenbogenfarben.
JS: Meine Motivation für dieses Album war, meinen Optimismus auszudrücken. Wenn die Dinge generell schlecht laufen, dann werde ich persönlich optimistisch. Ich will mir meine Hoffnung erhalten. Wir leben in sehr ungewissen Zeiten, ökonomisch, politisch, alles ist von Angst geprägt. Und dieses Artwork ist für mich der Ausdruck eines Auswegs, eine kleine Flucht. Die brauchen wir manchmal. Da trägt jemand nicht das Gewicht der ganzen Welt auf seinen Schultern, sondern ein bisschen Freiheit. Eine Spiegelkugel steht natürlich immer für Disco, und das Album drückt auch eine Liebe zum Genre aus. Disco wird zu oft schlechtgeredet und als bedeutungslos bezeichnet, dabei steckt Disco historisch und musikalisch so voller Qualitäten. Das wird durch diese riesige Spiegelkugel repräsentiert.
JK: Die Idee ist brillant. Die Discokugel ist als Symbol ja unglaublich abgelutscht. Als wir in den Neunzigern mit Whirlpool aufgetreten sind, trugen wir Spiegelkugelhelme und solchen Scheiß. Aber ich bin von der Entschlossenheit, mit der dein Album retro und handgemacht ist, total beeindruckt. Disco war nie weg. Das macht mich glücklich. So wie auch House-Musik nicht stirbt, die ist jetzt verdammte 30 Jahre alt. Sie ist wie der Blues: Sie stirbt nicht.

Das Album heißt *Homage*. Man könnte Ihrer beider Arbeit als Hommage an die gesamte Discokultur verstehen.

JK: Ich kann in der Hinsicht schlecht über mich selbst urteilen, aber immer, wenn ich Musik mache, kehre ich zu klassischem House und zu Disco zurück. Keine Ahnung warum, vielleicht bin ich, ähnlich wie Obelix, als Kind in eine Discokugel gefallen. Aber ich liebe deutsche Texte, deswegen bin ich auch sehr mit Schlager vertraut.

JS: Ich liebe Schlager!

JK: Ich habe gerade eine EP mit Schlagerinterpretationen aufgenommen. Schlager gelten ja als Schrott, aber ich liebe sie nicht für das Trashige, Lustige, *campe*, sondern für ihre Tiefe.

JS: Und für die Melodien! Viele Schlager haben diese Melodien, die einem einfach im Kopf bleiben, wirklich clever.

JK: Ich liebe Songs, trotzdem kommen die Worte bei mir erst an zweiter Stelle. Anderen geht das vielleicht anders, die wissen bei einem Krimi ja auch nach zehn Sekunden, wer den Typen umgebracht hat. Ich weiß das nie. Wenn ich eine Melodie liebe, liebe ich das ganze Stück und kann es auswendig mitsingen – ohne zu wissen, worum es überhaupt geht. Bei meinen Aufnahmen habe ich daher eine Art Erleuchtung erlebt, als ich »Stimmen im Wind« von Juliane Werding eingesungen habe. Werding erlebte in den Achtzigern eine zweite Erfolgswelle in ihrer Karriere, als sie vor allem unzufriedene Ehefrauen ansprach: wohlhabendes Milieu, der Mann bei der Arbeit, die Frau todunglücklich zu Hause. Genau dafür hat sie Musik gemacht: traurige Songs für einsame Damen.

»Vielleicht bin ich, ähnlich wie Obelix, als Kind in eine Discokugel gefallen.«

Justus Köhncke

Auf wen zielen Sie nun mit Ihrer Interpretation des Songs?

JK: Keine Ahnung, ich ziele auf meine Seele. Während ich »Stimmen im Wind« eingesungen habe, verstand ich plötzlich, worum es in dem Song geht. Ich hörte auf zu singen, weil ich heulen musste. Eine Frau steht am Strand, ihr Mann, ein Matrose, ist ertrunken, sie schaut hinaus auf die See und erinnert sich. Ich hatte das bis dahin gar nicht mitbekommen. Verrückt. Das Lied geht wirklich verdammt tief. Ich habe auch eine Version der in Deutschland erfolgreichsten Single des Jahres 2007 aufgenommen. Ein krasser Mallorca-Schlager, er heißt »Ein Stern (... der deinen Namen trägt)« und ist so *deep*. Ich habe eine verlangsamte elektronische Countryversion davon gemacht.

JS: Mallorca-Schlager – ein toller Begriff! Und lustig, dass du davon sprichst. Ich glaube nämlich ernsthaft, dass Boney M. so unglaublich erfolgreich waren, weil sie Discoschlager machten. Die Melodien sind sehr Schlager, die Produktion auf dem Album *Nightflight To Venus* ist unglaublich perfekt – vor der großen Zeit des Synthesizers, vor Midi, alles wurde live eingespielt.

JK: Genau. Wie auf deinem Album. Was Frank Farian in Frankfurt für Boney M. machte, war absolut brillant. Silver Convention in München auch, *fat as fuck*. Die Leute dort kamen alle aus dem Schlager-Business. Dieselben Musiker, die für Silver Convention im Studio waren, spielten auch mit Udo Jürgens Singles ein.

Auch Giorgio Moroder war vor seiner Karriere als Discoproduzent Schlagerkomponist.

JS: Oh, die frühen Songs von Donna Summer waren purer Schlager. Ihre erste Single »The Hostage« ist umwerfend komisch. Am Ende heißt es einfach: »Oh, he's dead« – wie bitte? *(lacht)* Das ist großartig.

JK: Die ganze Spät-Siebziger-Szene in München ist für mich absolut legendär. Ich bin zu jung, um das miterlebt zu haben, aber man muss sich das vorstellen: Die ganze Fassbinder-Crew war in der Stadt, Freddie Mercury, der die ganze Zeit mit Barbara Valentin ausging, zur selben Zeit passierte das Munich-Disco-Ding, und all die Musiker waren im Prinzip Hippies auf der Suche nach einem schnellen Job. Meine Lieblingsgeschichte ist die von Lothar Meid. Er war in der Krautrock-Band Amon Düül, ein ausgezeichneter Bassist und Songwriter, in den Achtzigern war er dann A&R für Warner. Damals hatte er keinen Job, hing in München ab und bekam einen Anruf: »Lothar, wir haben eine Idee, komm mal ins Studio!« Dort wurde dann »Fly, Robin, Fly« aufgenommen. Und Meid hat 80 D-Mark für seine Basslinie bekommen.

JS: Die ist fantastisch. Ich liebe Silver Convention, sie sind großartig. Wie findest du Amanda Lear? Ich habe zum ersten Mal mit 15 einen Song von ihr in einem Club in Glasgow gehört, »Blood & Honey«. Ich dachte nur: Oh. Mein. Gott. Was ist das?

JK: Amanda Lear ist meine größte Ikone – neben Hildegard Knef. Mein allererstes Bandprojekt hatte ich in den späten Achtzigern in Düsseldorf mit einem Freund. Er ist Maler, schwul natürlich, und hatte in seinen Bildern zwei Motive: Eines war er selbst, das andere war Amanda Lear. Wir haben eine Band gegründet, die Blood & Honey hieß. Kein Scherz. Wir spielten ausschließlich Coverversionen von Amanda Lear.

JS: Oh, wow! Ihr Album *Sweet Revenge* höre ich zu Hause immer noch wirklich laut. Aber einer ihrer besten Songs ist für mich »Intellectually« aus dem Jahr 1979. Die Lyrics sind so smart. Sie singt: »I want a man / Not a machine«, und: »Intellectually you are superior / But internally you are a transistor.« Sie hat all diese Worte verwendet, die damals so modern waren.

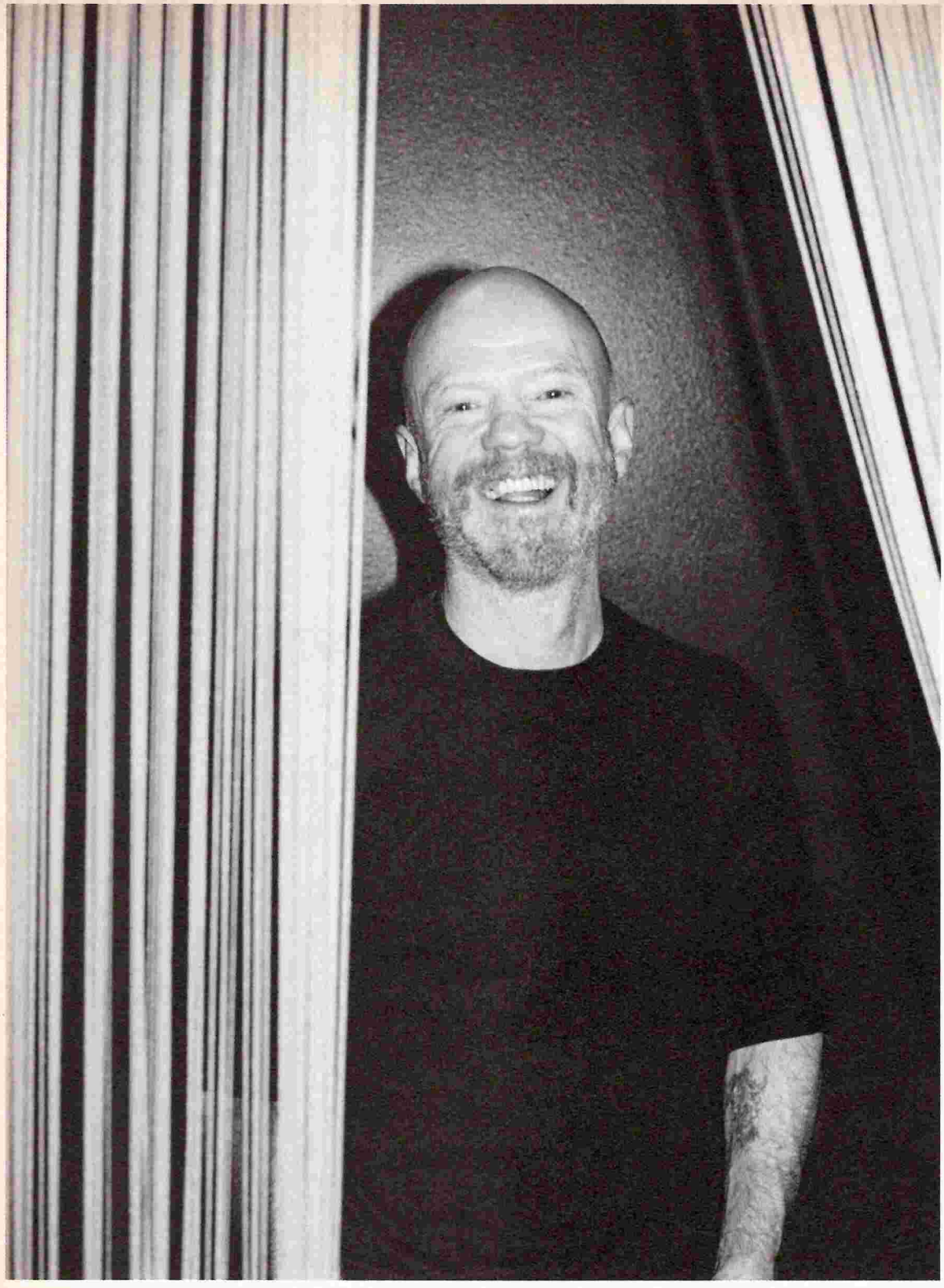
JK: Ich mag »Alphabet«: »A stands for anything / And B for bionic and Bach ...« Es gibt dieses legendäre Zitat von ihr, eine ziemlich kühne Aussage, aber sie hatte absolut recht damit. Sie sagte, Disco sei für sie nur ein billiges Werkzeug, um ihre Botschaften zu übermitteln.

JS: Was sie ja auch geschafft hat. Nur im UK war sie seltsamerweise nie wirklich groß, niemand kennt sie dort. Wir Briten haben einiges verpasst, weil wir zu selbstbezogen sind, um so etwas wie Schlager wirklich zu lieben. Meine Lieblingszeile von Amanda Lear stammt aus »Follow Me«: »There must be better things to do / Than sitting around sniffing glue.« Das war in den Siebzigern. Und ich kam aus einer Kultur, in der Kinder genau das taten: Sie haben Klebstoff geschnüffelt. Die Idee, so eine Zeile zu schreiben, fand ich einfach unglaublich.

JK: »And Z, dear child / Is for the zero you will get / If you don't learn my alphabet.« *(lacht)*

Sie haben beide immer wieder Stücke anderer Künstler interpretiert. Was macht es so faszinierend, sich einen fremden Song anzueignen?

JS: Man bringt etwas von sich selbst ein. Wenn ich ein Stück singe, denke ich darüber nach, was es für mich bedeutet, wo ich mich



befunden habe, was ich tat. Für mich war die Coverversion von Donna Summers »I Feel Love« besonders wichtig. Ich habe eine Version im Duett mit Marc Almond aufgenommen, in die wir diesen kleinen Cowboysong aus den Fünfzigern eingearbeitet haben, »Johnny Remember Me«. Es ist keine besonders schöne Version, sie ist ziemlich brutal, der Sound ist schmerzhaft. Das war Punk! Ziemlich gewagt und radikal für das Jahr 1984. Zwei schwule Männer singen über einen dritten Mann: »Remember me! No, remember me!« Covers machen Spaß. Daher ist es für mich wie ein Aufbruch, jetzt ein ganzes Album mit ausschließlich selbst geschriebenen Songs aufgenommen zu haben. Ich fühlte mich zuvor nie selbstbewusst genug dafür.

JK: Ich bin süchtig nach Coverversionen. Als Songwriter bin ich ein Faulpelz. Ich schreibe zwei Stücke pro Jahr. Aber das ist mir vollkommen egal, es existieren ja schon so viele gute Songs. Unser allerliebster Popkritikpapst, Diedrich Diederichsen, hat in den Achtzigern etwas über Covers gesagt, an das ich mich bis heute halte: Du machst eine Coverversion entweder, weil du etwas verbessern willst – oder du setzt dem Song ein Denkmal.

Haben Sie je versucht, beides zugleich zu machen?

JK: Das wäre noch besser. Ich will die Songs an einen anderen Ort bringen, so wie »Ein Stern (... der deinen Namen trägt)« als Deep Country. Es ist gut, der Musik die Ballermann-Sangria-Action

auszutreiben. Du würdest nichts covern, das du nicht liebst, oder?
JS: Nein, würde ich nicht.
JK: Ich kenne Leute, die wirklich clevere Covers auf eine etwas zynische Art machen. Uwe Schmidt alias Atom Heart zum Beispiel, ein sehr guter, sehr schlauer Musiker. Er hat ein Album voller Songs gemacht, die er hasst, »Angie« von den Rolling Stones und so weiter. Aber das ist für mich zu ausgedacht. Ich könnte nichts interpretieren, wenn ich es nicht liebe.

Mit Señor Coconut hat Uwe Schmidt aus diesem Konzept eine ganze Künstleridentität geschaffen.
JK: Ja, aber Kraftwerk hasst er bestimmt nicht. Als Señor Coconut hat er unter anderem Calipsoversionen von Kraftwerk-Songs aufgenommen.
JS: Das ergibt irgendwie Sinn. Ich liebe Kraftwerk natürlich auch wegen des Klangs, aber vor allem wegen der Melodien. Eine meiner liebsten Melodien überhaupt ist die von »Radioactivity«. Die kann mich zum Weinen bringen, nicht auf eine traurige, sondern eine seltsam melancholische Art: Da ist diese Melancholie, die mit diesem bedrohlichen Text zusammenspielt.
JK: Mein Favorit von Kraftwerk ist immer noch »Computerliebe«. Das Lied ist so visionär, so heutig – abgesehen davon, dass darin das Wort »Bildschirmtext« vorkommt. Aber wen kümmert das? Was für eine tolle Melodie! Sogar Coldplay haben sie verwendet. *(lacht)*

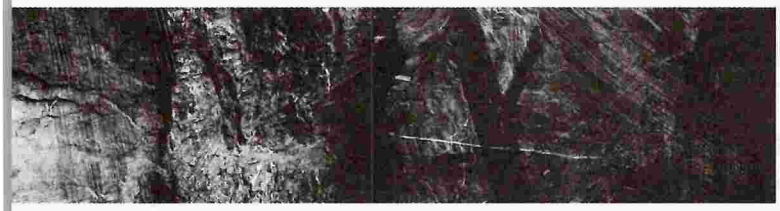
Wie heutig ist Ihrer Meinung nach der Song »Smalltown Boy«?
JS: In »Smalltown Boy« geht es um den Wunsch, sich auf den Weg zu machen, etwas Neues zu finden. Deswegen führt der Song 31 Jahre nach seiner Veröffentlichung immer noch sein eigenes Leben, die Menschen entdecken ihn immer wieder neu für sich. Das macht mich wirklich stolz. Aber über einen langen Zeitraum war »Smalltown Boy« im Grunde nicht mehr mein Song. Ich habe ihn vor so langer Zeit geschrieben, ich bin heute ein anderer Mensch. Aber der Song hat immer noch diese Kraft und spricht Leute an, die sich auf eine Reise begeben, um zu entdecken, wer sie wirklich sind. Er ist aufrüttelnd, er ist emotional, und er ist sehr ehrlich. Deswegen ist er heute noch relevant.

JK: Ich bin fünf Jahre jünger als du. Im Jahr, als »Smalltown Boy« rauskam, hatte ich auch mein Coming-out – nicht unbedingt inspiriert von deinem Song, das musste ohnehin gemacht werden. *(lacht)* Wenn man Texte über dich liest, wird immer erwähnt, wie radikal schwul »Smalltown Boy« war. Aber nie wird über den Look gesprochen: Bronski Beat haben ein komplett neues Rollenbild für Schwule geschaffen, das bis heute gültig ist. Natürlich gab es davor Sylvester, unseren Allmächtigen, es gab Patrick Cowley, der viel zu früh gestorben ist, es gab Liberace. Aber bis dahin waren alle Schwulen, die im Rampenlicht standen, flamboyant, effeminiert. Und plötzlich kommt da eine Band mit einer absolut direkten Botschaft, und ihre Mitglieder sehen aus wie Skinheads. Genau wie die Typen, deretwegen man als Schwuler normalerweise auf die andere Straßenseite wechseln würde, um nicht verprügelt zu werden, die man in seinem Schlafzimmer aber nicht zurückweisen würde. Vergiss die Musik, dieser Look war unglaublich wichtig, und ist es noch bis zum heutigen Tag!
JS: Wir waren Teil einer Generation, die begann, mit Identitäten zu spielen, mit dem Erscheinungsbild, mit Vorstellungen davon, warum jemand, der so und so aussieht, unbedingt hetero sein muss. Wir stellten die Fragen neu: Wer sind wir? Was ist unsere Identität? Wir wollten das nicht unbedingt sexualisieren, aber in einen anderen Kontext stellen, um auszudrücken, dass es an der Zeit ist, all die alten Stereotype in Frage zu stellen. Wir haben etwas Neues ins Spiel gebracht, etwas anderes.
JK: Und ihr habt es ins Scheinwerferlicht der Charts gebracht. Natürlich gab es vorher den Skinhead-Fetisch. Aber im Mainstream hatten nur maskuline Schwule ein wenig Sichtbarkeit, so wie Al Pacino im Film *Cruising*. Bronski Beat waren ein vollkommen neues Modell. Gültig bis heute.
JS: Uns ging es um Sichtbarkeit und um Ehrlichkeit: Wir sind schwul, *so what*? Es war eine neue Identität.

JIMMY SOMERVILLE
HOMAGE
MEMBRAN

JUSTUS KÖHNCKE
AN ALLE
MARTIN HOSSBACH / ROUGH TRADE

DENOVALI FESTIVAL BERLIN 2015



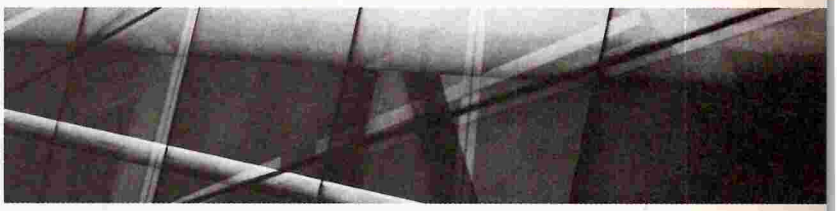
13+14.06 · Radialsystem V

NILS P. MOLVAER + MORITZ V. OSWALD · FLOEX
FOREST SWORDS · HIDDEN ORCHESTRA + 4 MORE

denovali.com/festival · umlautlive.de

IN COOPERATION WITH UM:LAUT

DENOVALI 10 + RESIDENCY CONCERTS



10 YEARS OF DENOVALI
15.05 Köln · 16.05 München · 17.05 Leipzig · 19.05 Wien

GREG HAINES + PETRELS
11.05 Münster · 12.05 Bochum · 17.05 Berlin
19.05 Karlsruhe · 21.05 Hannover · 22.05 Dresden

denovali.com/denovali10 · denovali.com/drc

WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 6

Vor beinahe 40 Jahren standen Mark Stewart und seine Pop Group stellvertretend für die radikalen Erneuerungskräfte des Post-Punk. Nun ist die Band zurück und sieht, dass sich nichts zum Besseren gewendet hat. Zwischen Songtext, *rant* und Stream Of Consciousness schreibt Stewart über den Status quo und die ersten Schritte eines möglichen Widerstands.

SADOMODERNISMUS — LEBEN GEGEN DIE HERDE

TEXT: Mark Stewart

Tage des Missklangs, Tage des Zorns / Neue musikalische Fackelträger treten auf, mit Namen in englischer Sprache wie Sleaford Mods und Viet Cong / Währenddessen ist der indigene Widerstand stärker als je zuvor, überall auf der Welt / Er singt von revolutionären Ideen auf allen Feldern, von der Wirtschaft bis zur Wissenschaft bleibt kein heißes Eisen unangetastet / Ein wuseliger evolutionärer Eintopf wird aufgewärmt, er gleicht einem komplexen, anpassungsfähigen System, ähnlich dem menschlichen Gehirn / Oder mehr noch einem Ökosystem, wie ein lebendes Infranet / Ganz anders jedenfalls als das feststehende Bild, das uns die *overlords* und *gatekeeper* verkaufen wollen.

Die 85 reichsten Menschen der Welt besitzen genauso viel wie die 3,5 Milliarden ärmsten Menschen der Welt. Ein fürchterlicher Klassenkampf wird ausgefochten. In Zeiten des Spektakulären Kapitalismus dürfen wir deshalb nicht zu digitalen Sklaven werden. Technologie kann uns befreien und erhellen, sie kann subversiv sein.

CHAOS WIRD ZU GELD, DIE ARBEITERKLASSE WIRD ZUM KANONENFUTTER.

Die Post-Punk-Bewegung entwickelte eine außergewöhnliche Wirkungsmacht. Sie rüttelte eine ganze Generation wach und spornte sie zum Handeln an. Bands wurden überall auf der Welt gegründet, ausgerüstet mit einem neuen Vokabular, neuen Moralvorstellungen und einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein. Sie erschufen frohlockende Manifeste gegen die herrschenden, tödlichen Kräfte des Neoliberalismus. Sie sagten: »Eure verdorbene Logik wird uns nicht zerstören.«

Nun ist es an der Zeit, die Errungenschaften des Post-Punk in einen zeitgenössischen Kontext zu überführen. Träumer, Idealisten, Macher, Hacktivisten und andere Ketzer müssen die herrschenden Hierarchien unterwandern. Sie müssen die Saat pflanzen für eine neue Form des Radikalismus. Neue Bilderstürmer müssen das Heft in die Hand nehmen.

Folter, Prügel und willkürliches Morden, Verbrechen, die auf Grundlage der hasserfüllten Reden von Predigern des Perversen begangen werden – all das muss aufhören. Wir leben nicht mehr im Mittelalter. Und doch hinterlassen unsere Klassenkämpfe nichts als verbrannte Erde. Der Planet wird im Namen des Geldes vergewaltigt. Die Übeltäter ziehen sich nach getaner Arbeit in ihre Paläste zurück. Uns bleibt nur die Ödnis.

Na, wenigstens versuchen unsere Kinder, sich der Ausbeuterhorde anzuschließen. Wenn ihre erstickten Hungerschreie durch unsere Fenster dringen – »Lady, können Sie etwas entbehren?« –, dann steht auf, steht auf! Die Zeichen der Zeit flammen auf am Horizont. Die Pamphlete ausgedienter Ideologien liegen zerstreut auf dem Boden der *trading rooms* herum. Daneben die Flaggen unserer Väter, zerrissen und beschmutzt. Wie ich in den Songs der Pop Group schrieb: Sei nicht verzweifelt! »Don't call me pain / My name is mystery / This is the age of chance«. *Chance for change*. Die Welt kämpft. Sie kann sich befreien und zu neuem Leben erwachen.

Wir leben in einer Zeit, in der wir beinahe zerbersten vor glorreichen und furchteinflößenden Visionen. Wonach sehnst du dich? Wir haben die Wahl. Mutige experimentelle Mutationen können den Status quo unterwandern. Tod den Ablenkungen!

Impulskontrolle / Prosumenten kreieren / Pflugscharen wie Detroit Soup erwecken das urbane *wasteland* mit Empathie und sozialem Geschick zu neuem Leben / Es wird erfüllt mit unverbrauchter Hoffnung und Abenteuerlust / Wir erleben die Re-Evolution unserer Spezies / Befreite Orte, autonome Zonen / Die Strahlkraft dessen, was wir schlicht »Die Bewegung« nennen werden, ist hell und klar / Es ist so einfach, wie bis drei zu zählen. Eins, zwei, drei / Keine Helden mehr, keine Informations- und Ressourcenkriege / Die Roboter werden ausbrennen / Proxys, Judaslohn, verborgene Motive / Angriffe unter falscher Flagge / Schau, die Waffenhändler lachen wie Hyänen, sie machen den großen Reibach / Heuschreckenfonds zerstören die Märkte / Chaos wird zu Geld, die Arbeiterklasse wird zum Kanonenfutter / Willkommen im Klassenkampf unserer Zeit.

IN ZEITEN DES SPEKTAKULÄREN KAPITALISMUS DÜRFEN WIR NICHT ZU DIGITALEN SKLAVEN WERDEN.

Träum weiter!

Jacco Gardner

Schräger Kopf: Jacco Gardner im Berliner Filterhouse

Jacco Gardners Musik ist ein Spiegelbild unserer Zeit. Nicht etwa, weil sie sonderlich modern wäre, im Gegenteil. Das benebelte Hippie-Vokabular des jungen Niederländers klingt im Jahr 2015 bisweilen fast reaktionär. Mit süßen Melodien und substanzgesteuerter Märchenlyrik bedient sich Gardner beim Zeitgeist einer kurzen Periode Mitte der Sechzigerjahre, als die Zukunft noch etwas wert war.

TEXT: Dennis Pohl
FOTOS: Jennifer Endom

In den Köpfen der Menschen war die Zukunft damals weiß getüncht. Es gab im Grunde zwei Optionen: Würde alles gut laufen, könnte man bald aus dem eigenen Vorgarten ins Weltall fliegen. Andernfalls würde ein Feuerwehrmann das gedruckte Weltwissen aus den Fängen eines totalitären Regimes retten müssen. So erzählt es jedenfalls die populärste Dystopie der Zeit, Ray Bradburys 1953 erschienener Roman *Fahrenheit 451*, der ausgerechnet 1966 verfilmt wurde, als die Welt noch an eine Zukunft glaubte.

Heute leben wir in dieser Zukunft. Und haben die Nase gestrichen voll von ihr. Mit jeder Aktualisierung der AGB großer Internetfirmen erleben wir unser eigenes kleines *Fahrenheit 451*, auch der Schrecken eines *1984* nach George Orwell ist in Zeiten von Google der Gewöhnung gewichen. Die großen Versprechen eines besseren Lebens für alle haben gesellschaftspolitisch ausgedient, der rasende technische Fortschritt taugt eher zur Kultivierung einer Angststörung, als dass er Anlass zur Hoffnung böte. Wenn in unseren Städten etwas Neues gebaut werden soll, regt sich der Protest. Entschleunigung und Tradition sind die Schlüsselbegriffe unserer Zeit geworden, zwei Schritte zurück scheinen besser als einer nach vorne. Fortschrittsglaube anno 2015? Ein längst überkommener Fetisch.

Die Popkultur antwortet auf das veränderte Klima mit dem größten Revival seit der Wiederbelebung des Rock'n'Roll um 2000: Psychedelic Rock. Die einstige Weirdo-Musik ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen, Miley Cyrus kokettiert im Fernsehen mit *Lucy in the sky* und Diamanten, große Konzerne unterfüttern ihre Werbespots mit dem langhaarigen Sound der Zeit. Bands wie Tame Impala und Unknown Mortal Orchestra scheinen den Menschen ein Lebensgefühl zu vermitteln, nach dem sie sich sehnen: Sie verhandeln in ihren Songs nicht die immer komplexer werdenden Probleme einer beschleunigten Welt, sondern liefern den Klangteppich zum Abdriften, Träumen und Abschalten.

»Ich sehe mich überhaupt nicht als Retro-Musiker«, sagt Jacco Gardner. An einem wetterlosen Nachmittag sitzt der 27-Jährige in einem Kreuzberger Café und scheint nicht recht zu verstehen, warum man ausgerechnet ihn als Vertreter eines popkulturellen Phänomens ausgemacht hat. Mit seiner zuvorkommenden Art und dem unscheinbaren Äußeren vom Typus Schülerband-Primus glaubt man ihm sofort, wenn er sagt, dass er diese Art von Musik spielt, weil sie ihm schlicht am besten gefällt. Seit einigen Jahren bastelt der studierte Musikproduzent rund 40 Minuten außerhalb von Amsterdam an seinem persönlichen Entwurf zeitgenössischer Musik, wie er sagt. In einem von den Parametern industrieller Realität geformten Landstrich hat sich Gardner sein eigenes Studio eingerichtet, den »Shadow Shoppe«. Darin finden sich allerhand Utensilien, die er braucht, um sich der Rationalität vor der Haustür zu verweigern: analoge Instrumente, Requisiten und der freie Geist seiner Vorgänger. »Ich will weder in den Sechzigern leben, noch habe ich den Anspruch, Musik zu machen, die aus dieser Zeit stammt«, sagt er. Lieber möchte er die alten Klänge einem neuen Kontext zuführen: »Trotz der ganzen neuen Technologien ist beispielsweise das Rad heute wichtiger denn je. So ähnlich ist das mit der Musik. Der Sound der Sechziger ist nicht automatisch retro.«

Gardners persönlich prägendster Einfluss war dabei Syd Barrett. »Als Kind war ich ein Träumer. Ich konnte mich nie auf eine Sache konzentrieren und bekam ständig Ärger«, erzählt er. Dann trat Barrett in das Leben des jungen Gardner und zeigte ihm, dass es okay ist zu träumen. »Ich lernte, dass Fantasie eine Gabe ist, und lebe noch heute danach«, sagt er, wohlwissend, dass das frühe Pink-Floyd-Mastermind in späteren Jahren an einer schweren psychischen Störung litt. Von Barrett inspiriert, widmete sich Gardner fortan dem Songwriting, ein Prozess, der vor zwei Jahren in sein Debütalbum *Cabinet Of Curiosities* mündete. Darauf fand sich, was der Name versprach: zuckrige Popsongs mit einem Hang zum Experimentellen in bester Tradition von Studiohexern wie Brian Wilson oder Van Dyke Parks – eine Tendenz, die sich nun auf dem Zweitwerk *Hypnophobia* fortsetzt.

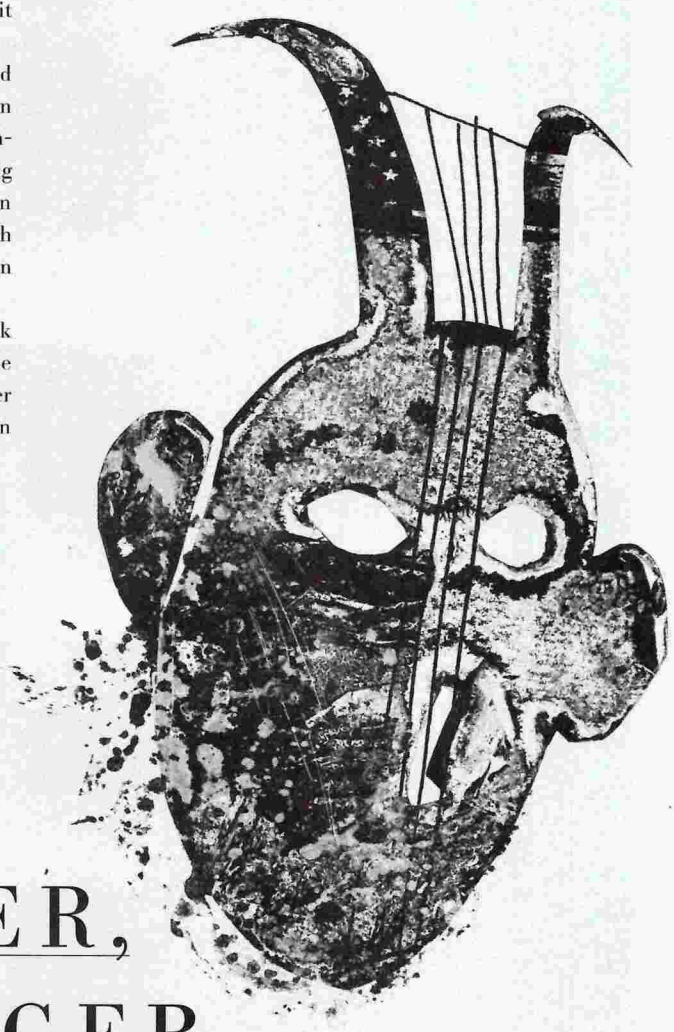
Allerdings unter veränderten Vorzeichen. Hatte Gardner an seinem Debüt noch rund acht Jahre feilen können, war die Lage beim Nachfolger drastisch anders: »*Hypnophobia* entstand in weniger als einem Jahr«, erzählt er. Zwischen ausgedehnten Touren in Europa und Übersee schrieb Gardner eine Handvoll Songs, die sich vor allem durch ihre Erzählperspektive vom Vorgänger unterscheiden: »Dieses Mal schaue ich eher auf das meiner Meinung nach größte Geheimnis der Welt, nämlich mich selbst«, sagt Gardner. Doch auf das Träumen verzichten möchte er deswegen noch lange nicht: »Unserer Zeit fehlt der Sinn für Romantik. Wir brauchen eine gewisse Portion Mystik, auch in der Musik.« Das macht die Welt sicher nicht schlechter – aber eben auch nicht besser.

JACCO GARDNER
HYPNOPHOBIA
FULL TIME HOBBY / ROUGH TRADE

ZEBRA, OTTER, TEUFELSGEIGER

Aus den Speakern der Droschke offenbart sich Anja Rützel die Welt.

TEXT: Anja Rützel
ILLUSTRATION: Patrick Klose



Ich fuhr von der Berliner Volksbühne nach Hause, im Taxi lief irgendein Gefiedel von Rondo Veneziano. Das passte ganz gut, gerade hatte ich mir eine sogenannte Oper von René Pollesch und Dirk von Lowtzow angeschaut, die dann natürlich doch keine Oper war (sondern unterhaltsames Slogantheater mit schönen Liedern und einem bewohnbaren Wal), obwohl mir das sehr gut gefallen hätte, weil es nie genug Überkandideltheit geben kann in der Welt. Als Kind habe ich immer geglaubt, Rondo Veneziano sei klassische Musik, und alle klassische Musik wäre wie Rondo Veneziano, also selbst für ein an Lethargie grenzend introvertiertes Kind wie mich unfassbar langweilig. Überhaupt habe ich früher der Musik alles geglaubt, fiel mir jetzt im Fiedeltaxi auf. Liedtexte waren ernsthafte Wahrheiten, selbst dann noch, als ich schon eine vage Ahnung von Ironie hatte und davon, dass Leute manchmal Dinge sagen, die sie nicht so meinen. Wann hat das eigentlich aufgehört?

Angefangen hat es jedenfalls in der Kirche, das dürfte klar sein, wo mir unter dem Brausen der von leidenschaftlicher Pedalarbeit der Pfarrhaushälterin Fräulein Rita angetriebenen Orgel so manche Irrvorstellung eingesungen wurde. »Heilig, heilig, heilig / Heilig Herr Gott Zebraott«, sang ich andächtig mit. Eigentlich hieß das zwar »Zebaoth«, aber es war viel schöner, sich Gott als ein possierliches Patchworktier aus Zebra und Otter vorzustellen. Ein niedlicher, strenger Herr, gestreift und mit glänzender Nassnase. Passte auch viel besser in die Wunderwelt, die ich mir aus den ganz buchstäblich geglaubten Liedtexten meiner Kindheit zusammendachte.

Musik schien mir eine ernsthafte Sphäre, in der nie gelogen wird, und darum fürchtete ich bis zum Alter von etwa acht Jahren auch niemanden so sehr wie den Violinisten Helmut Zacharias: In den vielen Musiksendungen im Fernsehen, die ich interessiert verfolgte, wurde er regelmäßig als »Teufelsgeiger« angekündigt, und als gutgläubiges Kind hielt ich ihn tatsächlich für den Leibhaftigen in Person. Unverständlich war für mich allein, warum man den dauergrinsenden Satan in schönen Sendungen wie dem »Blauen Bock« auftreten ließ.

Natürlich war ich ebenfalls lange überzeugt, dass Heinz Schenk tatsächlich eine Mostpinte betrieb, in der zufällig hereinschneiende Gäste penetrant zum Singen genötigt wurden. Wie ich auch Roland Kaiser glaubte, wenn er sang, dass selbst der Konsum von sieben Fässern Wein völlig ungefährlich sei, was spätere diesbezügliche Komplikationen in meinem Leben erklären dürfte. Wie schön muss das Leben in der unschuldig egozentrischen Welt eines Kindes sein, in der man glauben kann, alle Lieder würden nur für einen allein gesungen! Dass im Schlager »Schmidtchen Schleicher« tatsächlich Nachbar Schmidt besungen wurde, der bei genauerem Hinsehen ja wirklich einen ziemlich elastischen Gang hatte. Und dass »Ein Stückchen pro Tag«, in dem Gunter Gabriel beschreibt, wie er sich ein Luxusauto zusammenklaut, in dem er jeden Tag ein Karosserieteil aus der Fabrik mitgehen lässt, ganz sicher von unserem Nachbarn auf der anderen Seite handelte, der ebenfalls in der Autofabrik arbeitete und plötzlich mit einem Riesenbenz durch die Straße zockelte. Und wie sauer war ich als große Freundin des Karel Gottschen »Babuschka« oft, dass meine eigene Oma es zwar okay fand, mir Äpfel zu schälen, sich zu dem im Lied ebenfalls als typische Großmuttertätigkeit annoncierten Pferdestehlen aber partout nicht überreden lassen wollte.

Irgendwann habe ich es dann wohl auch gemerkt: Die Lieder lügen. Ließ mich eine Ungereimtheit im »Schlumpfen Party Lied« aufhorchen? Ich weiß es nicht mehr. Aber schön wäre es, wenn man der Musik noch einmal so glauben könnte wie damals. Nicht nur für die drei, vier Minuten, in denen das richtige Lied zum richtigen Zeitpunkt kommt, in denen man das Gin-Tonic-Glas oder die Faust reckt und die mitgegrölten Worte tatsächlich als große Wahrheit sieht: »We can rule the world.« »You and I, we're gonna live forever.« »It doesn't matter, these are still our glory days.«

Vorspiel für

»Ich wollte ein Aussätziger sein«

Actress

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Thomas Vorreyer
FOTOS: Thomas Meyer

Mit dem letzten Album *Ghettoville* hatte Darren Cunningham sein Projekt Actress eigentlich zu Grabe getragen. Für SPEX sitzt der Produzent, DJ, Labelbetreiber und Kurator des neuesten Mixes der *DJ-Kicks*-Reihe nun aber doch quicklebendig in einem Seitenraum eines ehemaligen Kraftwerks in Berlin und nimmt sich Zeit, viel Zeit. Über eine Stunde hört Cunningham konzentriert die ihm vorgesetzte Musik und erklärt, wie er die Götter wieder in den Himmel setzt.

HANS ZIMMER
»NO TIME FOR CAUTION«
AUS DER DELUXE EDITION DES SOUNDTRACKS *INTERSTELLAR* (2014)

(*hört lange und konzentriert zu*) Ist das aus *Tron*?

Gar nicht so weit entfernt. Es stammt aus Hans Zimmers *Interstellar*-Soundtrack.
Den Film habe ich gesehen. Die Musik war nicht übel. Obwohl, nein, mir fällt gerade auf: Ich habe ihn doch nicht gesehen. Im Übrigen sehe ich mir eher Schwarz-Weiß-Filme an. Soundtracks interessieren mich nicht.

John Carpenter haben Sie aber zumindest in einen Ihrer Mixe eingebaut.
Von ihm bin ich auch besessen. Und deshalb auch so sehr von seinem aktuellen Nicht-Soundtrack-Album enttäuscht. Es ist überproduziert und überladen. Ich konnte es zuerst gar nicht ernstnehmen.

Es ging mir ohnehin eher um den Science-Fiction-Aspekt des Films: Das Maerz-Musik-Festival, in dessen Rahmen Sie gerade aufgetreten sind, stand in diesem Jahr unter dem Motto: »The Long Now«. Es ging um langfristige Perspektiven für eine Zukunft, die in der heutigen Zeit beständig näher und näher an die Gegenwart heranrobbt. Welche Rolle spielen Konzepte von Zeit und Zukunft in Ihrer Herangehensweise?
Meine Wahrnehmung richtet sich vor allem danach, wie weit wir bereit sind zu gehen. Für mich war das interessanteste jüngste Ereignis die Landung auf dem Kometen Rosetta. Meine Musik ist grundsätzlich eine Zeitreise. Mir ist bewusst, dass sich die Leute heute nichts mehr kaufen, ohne es vorher gehört zu haben. Ihre Entscheidungen basieren auf 20, vielleicht 30 Sekunden des Reinhörens. Und ich würde sagen, meiner Musik gelingt es, an nahezu jedem Punkt in so einem kurzen Fenster eine Geschichte zu erzählen.

AI WEIWEI
»DUMBASS«
AUS DEM ALBUM *THE DIVINE COMEDY* (2013)

Ich mag das, ohne es direkt zu verstehen. Mir gefällt Musik in anderen Sprachen, weil der Gesang eben doch vieles über das Gefühl vermittelt.

Das ist Ai Weiwei, der hier seine jüngste Verhaftung musikalisch nacherzählt.
Ach nein, wirklich? Seine Kunst gefällt mir. Zu Hause steht ein dickes Buch von ihm, in das ich endlich mal reingucken muss.

Lustig. Genau dieses Buch wurde in einem Porträt über Sie jüngst von der Autorin des Textes beschrieben. Deshalb auch das Lied.
Das ist meine Macke. Ich lese Bücher nie von Anfang bis Ende, egal, welches. Ich blättere immer nur durch ein paar Seiten, nehme etwas auf, lese eine Seite, mache weiter. So arbeite ich. Aktuell sind es die *Harmonik* des Ptolemäus und ein Buch über Kraftwerk. Komplett gelesen habe ich zuletzt Platons *Symposion* – eine Unterhaltung über die Liebe an sich.

SHXCXCHCXSH
»LDWGWTT«
AUS DEM ALBUM *STRGHTS* (2013)

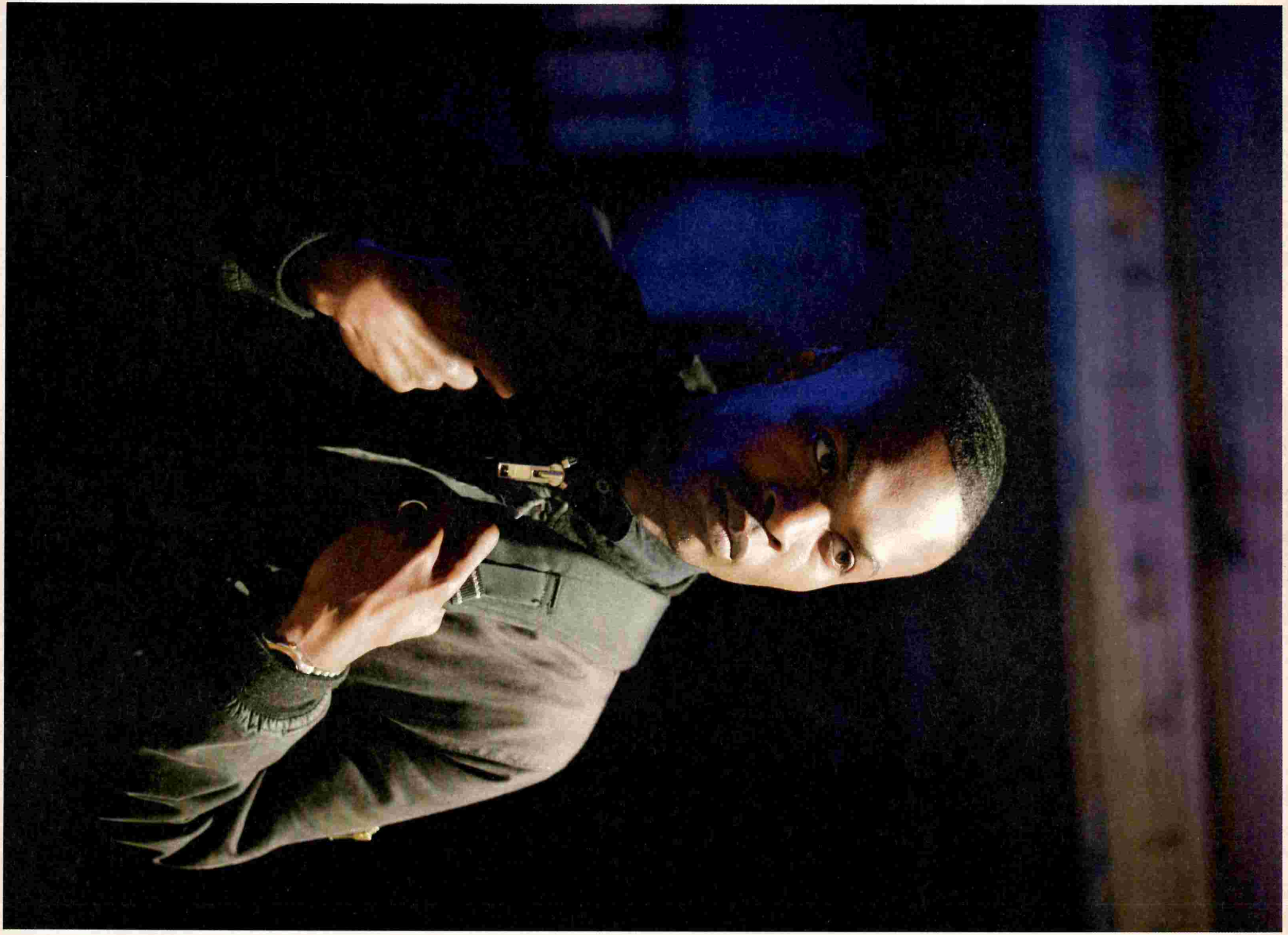
Dieses Stück, das sich auf Ihrem DJ-Kicks-Mix findet, bezieht sich auf Ludwig Wittgenstein. Überraschenderweise sollen Sie Ihre Tracklisten für gewöhnlich nicht nach der Musik, sondern nach dem phonetischen Gesamtbild der Titel zusammenstellen. Stimmt das?
Die kurzen Act-Namen, die vielen Zahlen in den Songtiteln: Ja, das war bewusst. Aber es kann auch unterbewusst passieren. Musik besitzt immer ein kosmisches Element. Sie spricht zu dir und umgekehrt. Eine Mixzusammenstellung ist gewissermaßen meine Art, Tarotkarten zu legen.

UNDERGROUND RESISTANCE
»NANNYTOWN«
VON DER COMPILATION *INTERSTELLAR FUGITIVES* (1998)

Underground Resistance habe ich entdeckt, als sie irgendwann in den alten Hitchcock-Studios in Ostlondon eine Liveperformance gaben, die, glaube ich, auf dem Film *Die Vögel* basierte. Ich war tief beeindruckt. Das war wahrer Underground. Sie waren eine rein schwarze Gruppe, die für mich die Botschaft vermittelte: Es ist okay, dass du Techno machst. Besonders ihre Militanz sprach mich an. Seitdem war ich immer dabei, wenn Jeff Mills oder Suburban Knight in London auflegten. Als ich schließlich meine ersten zwei Produktionen fertig hatte, ließ ich sie auf Dubplates pressen und schickte sie zu Submerge nach Detroit, aber ohne Erfolg. Eines davon war »Ghosts Have A Heaven« (*erschien Jahre später auf Prime Numbers*), das andere ein Jazz-Techno-Stück, das ich leider nicht mehr besitze, aber gerne mal wieder hören würde.

DREXCIYA
»BUBBLE METROPOLIS«
AUS DER EP *DREXCIYA 2* (1993)

»Nannytown« war eine reale Festung ehemaliger revoltierender Sklaven auf Jamaika. Drexciya wiederum erschufen dieses Neo-Atlantis. In welcher Beziehung stehen die von Ihnen kreierten Alben *Hazyville* und *Ghettoville* dazu?
Um ehrlich zu sein: Ich war damals zu verkifft, um mich ernsthaft mit ihren Mythen oder darüber hinausgehenden Konzepten auseinanderzusetzen. Bei *Hazyville* ging es vielmehr ums Erwachsenwerden. Das Album habe ich, damals noch in Wolverhampton und über vier Jahre hinweg, komplett mit einer Roland MC-303 aufgenommen, meinem ersten Instrument. Das Titelstück hat nichts mit Detroit zu tun, sondern war von Snoop Dogg inspiriert. Mir ging es um den Groove, um eine konkrete Klangwahrnehmung.
Existierte Hazyville auch als Ort in Ihrem Kopf?
Auf jeden Fall. Mein Kopf war da – und nur da. Alles voll im *haze*.



B 9

»VOICE OF THE HAWTHORNS«

ZUSAMMENSTELLUNG VON WEST-BROMWICH-ALBION-FC-FANGESÄNGEN, YOUTUBE

Sie galten als großes Fußballtalent und spielten für West Bromwich Albion, bis eine Verletzung Sie mit 19 zwang, den Sport aufzugeben.
Albion war ein extrem wichtiger Teil meines Lebens. Wenn man aus Wolverhampton stammt, ist West Bromwich eigentlich der Feind. Es war mir sozusagen verboten, dort zu spielen, auch wenn ich nicht der erste Fußballprofi war, der das gemacht hat. Zehn Jahre habe ich dort gespielt. Albion hat mich stark geprägt. Dort lernte ich Hingabe und Disziplin. Hach …

Fiel es Ihnen schwer, zur Musik zu wechseln?
Wissen Sie, Fußball war für mich schon immer wie Musik. Der Klang eines Balls, der auf eine Betonwand prallt, das ist im Grunde wie eine Kickdrum, *meine* Kickdrum. Diese körperlichen Sounds haben mich stets begleitet, und ich habe viele Lieder in dem Gedanken produziert, einen Ball zu schießen oder zu passen. Die Strategie, die zum Torerfolg führt, lässt sich gut auf die Produktion eines Tracks übertragen.

B-15 PROJECT FEAT. CHRISSY D & LADY G
»GIRLS LIKE US«

VON DER SINGLE *GIRLS LIKE US* (2000)

Als ich das erste Mal mit Freunden in den Urlaub fahren durfte, ging es nach Ibiza. Alle großen Hits waren damals 2-Step-Singles. Eigentlich sollten wir nach einer Woche zurück nach Hause, aber ich rief meine Eltern an und sagte ihnen, dass ich unbedingt noch eine zweite Woche bleiben müsse. Es war so eine coole Zeit. Ich weiß noch, wie wir Craig David in einem der Clubs sahen. Er stand kurz vor seinem großen Durchbruch, und man spürte das förmlich.

Aus 2-Step und Garage ging wenig später Dubstep hervor. Wie haben Sie das erlebt?
Dubstep hat mich nie wirklich erreicht. Ich war zunächst auf Techno-Partys und nicht bereit, mich musikalisch anders zu orientieren. Als das Genre dann richtig groß wurde, war ich die meiste Zeit zu Hause und arbeitete an *Hazyville*. Allerdings lud man mich mal ein, bei DMZ *(legendäre Londoner Clubnacht und eine Brutstätte von Dubstep)* zu spielen, als ich noch unbekannter war.

Mochten Sie Grime?
Bevor ich ein richtiger Produzent wurde, gab ich viele DJ-Kurse, in denen ich Jugendlichen das Auflegen beibrachte. Die Kids brachten damals nur Platten von einem gewissen Eskiboy mit. Eskiboy, Eskiboy, Eskiboy. Wer war dieser Typ?

www.roisinmurphyofficial.com

CD · LP · Download
Vö 09.05.15

RÓISÍN MURPHY »HAIRLESS TOYS«

Nach 8 Jahren veröffentlicht Róisín Murphy, die Stimme von Moloko, ihr neues Studioalbum. Spannender und vielseitiger als jemals zuvor!

www.mymorningjacket.com

CD · CD Deluxe · 2LP
Download
Out Now

MY MORNING JACKET »THE WATERFALL«

Auf ihren neuen Album »The Waterfall« bestechen My Morning Jacket mit modernem Rock, der mit wundersamen Harmonien aufwartet. Längst Teil der Popkultur, waren sie jüngst in der Serie »American Dad« in der Folge »My Morning Straitjacket« die Stargäste.

www.leftfieldmusic.com

CD · 2LP · Download
Vö 05.06.15

LEFTFIELD »ALTERNATIVE LIGHT SOURCE«

20 Jahre nach ihrem legendären Debüt »Leftism» melden sich die Elektro-Ikonen eindrucksvoll zurück – mit dabei u. a. Poliça, Tunde Adebimpe (TV On The Radio) und Sleaford Mods.

PIAS
www.pias.com/de
www.facebook.com/PIASDE

Der britische Rapper Wiley.
Genau. Die Musik war synkopisch, aggressiv, zugleich auch lustig. Das war genau nach meinem Geschmack. Grime wurde für mich so groß wie 2-Step.

SKEPTA
»SHUTDOWN«
VON DER GLEICHNAMIGEN SINGLE (2015)

Skepta ist ein toller Produzent. Doch soll ich Ihnen etwas verraten? Das hier ist nicht mehr wirklich Grime. Es ist Pop-Grime! Die bekannten Muster sind noch da, aber es ist nicht mehr roh, eher begradigt.

Im Intermezzo des Songs beschwert sich eine weiße Hörerin im Radio über die Performance von Kanye West, Skepta und rund 40 anderen Leuten bei den Brit Awards. Die Gruppe schwarzer Männer hätte ein bedrohliches Bild abgegeben und gehöre nicht ins Fernsehen. Kennen Sie die Geschichte?
Ich klinke mich bei diesem absurden Spektakel, das sich rund um Kanye aufbauscht, sofort aus. Unterschwelligen Rassismus hat es in England schon immer gegeben. Heutzutage ist das Land aber ein sehr integrativer Ort. Weiße und schwarze Kinder kommen schon sehr früh miteinander in Kontakt, kennen die Sprache des anderen, vermischen und verstehen sich in den meisten Fällen.

Daran ändern auch die Rechtsaußen von Ukip nichts?
Nein, die sind für mich nur eine weitere konservative Partei, durch deren Wahl enttäuschte Tory-Wähler ihren Frust ausdrücken können. Inhaltlich sind sich beide sehr nah. Ukip ist bloß ziemlich … britisch, während die Tories *posh* sind.

ACTRESS
»STREET CORP.«
AUS DEM ALBUM *GHETTOVILLE* (2014)

Halten Sie Ihre eigene Musik für politisch?
Wie meinen Sie das?

Es gibt zwar keine Texte bei Ihnen, aber Ihre dekonstruierenden Sounds kann man durchaus als inhaltlich aufgeladene Auseinandersetzung mit unserer Gegenwart hören.
Das stimmt, aber das ist eher wie bei Robin Hood. Mit *Ghettoville* wollte ich eine Art degenerierte Kunst machen. Ich wollte ein Aussätziger für die Szene sein. Alles sollte nach außen hin wie Müll wirken, denn so fühlte ich mich damals, wie tot. So viel hatte sich angehäuft und bahnte sich seinen Weg. Aus dieser Sicht heraus konnte man das Album tatsächlich für Ramsch halten: Alle seine Vorgänger hatten viel mehr Persönlichkeit.

Stattdessen wurde es von vielen als eine neue Musique concrète aufgenommen.
Und genau das hatte ich vorher bereits geahnt. Nach *Hazyville* hatte ich mein Zimmer verlassen, bereiste den Kongo, Brasilien, Mexiko, ganz Europa. Überall das gleiche Bild: Die Innenstädte wachsen in die Wolken und stinken nach Geld, während die Leute wenige Straßen weiter in der Gosse leben und sich kaum ihr Essen leisten können. Dieses Ausschließen von bestimmten Gruppen der Gesellschaft übertrug ich dann auf meine Arbeit als Produzent.

WILEY
»FROM THE OUTSIDE (ACTRESS'S GENERATION 4 CONSTELLATION MIX)«
VON DER GLEICHNAMIGEN SINGLE (2015)

Vom Original hört man hier kaum noch etwas. Sie erschaffen einen ganz eigenen Tiefgang, ähnlich wie bei Ihrem Remix für Kelis.
Große Namen, aber ich würde niemals etwas machen, das dem Massengeschmack entspricht, denn ich sehe mich als experimentellen Avantgardekünstler. Das heißt aber nicht, dass ich ausschließlich meine eigene Zielgruppe befriedigen will. Ptolemäus hat in seinem Weltbild und mit der Bezeichnung der Sternbilder die Götter einfach in den Himmel versetzt. Und genau das wollte ich bei Wiley auch machen. Das hier verwendete Patch heißt übrigens Hermes – wie der Götterbote. Ich hatte in der Nacht zuvor von ihm geträumt.

COPELAND FEAT. ACTRESS
»ADVICE TO YOUNG GIRLS«
AUS DEM ALBUM *BECAUSE I'M WORTH IT* (2014)

Ich bot Inga Copeland nach ihrem Ende bei Hype Williams einfach an, dass sie mein Studio nutzen könne. Ursprünglich wollte ich gar nichts für sie produzieren, sondern ihr einfach alles überlassen. Bei diesem Stück haben wir aber doch zusammengearbeitet. Der Beat ist von mir, in einer gemeinsamen Jam-Session fand sie dann diese tolle Bass-Figur dazu.

Copelands Album erschien auf Ihrem eigenen Label Werkdiscs, auf dem Sie zuletzt auch Musik von Helena Hauff veröffentlicht haben.
Ich habe sie mal in einem Club gesehen. Eines der besten Sets, die ich jemals gehört habe. Also fragte ich Helena, ob sie gerade etwas produziert. So einfach läuft es meistens. Ich suche nicht gezielt nach Sachen für das Label und höre auch keine eingesandten Demos an oder so. Ich frage einfach die Leute, die ich toll finde.

PRINCE
»THIS COULD BE US«
AUS DEM ALBUM *ART OFFICIAL AGE* (2014)

Ist das PC Music? (*Die Stimme setzt ein*) Prince? Ah, ja! Großartig. Es ist toll, dass er immer noch auf der Höhe der Zeit ist. PC Music hingegen machen etwas, das schon zuvor von anderen gemacht wurde. Ästhetisch interessant, aber die Frage ist: Wollen sie Pop sein? Wenn ja, dann wird es nicht funktionieren. Ihre Musik wirkt einfach zu konzipiert.

ACTRESS
DJ-KICKS
IK7 / INDIGO

POP KULTUR

»Bärte. Bärte überall.
Es ist einfach lächerlich.«

Róisín Murphy

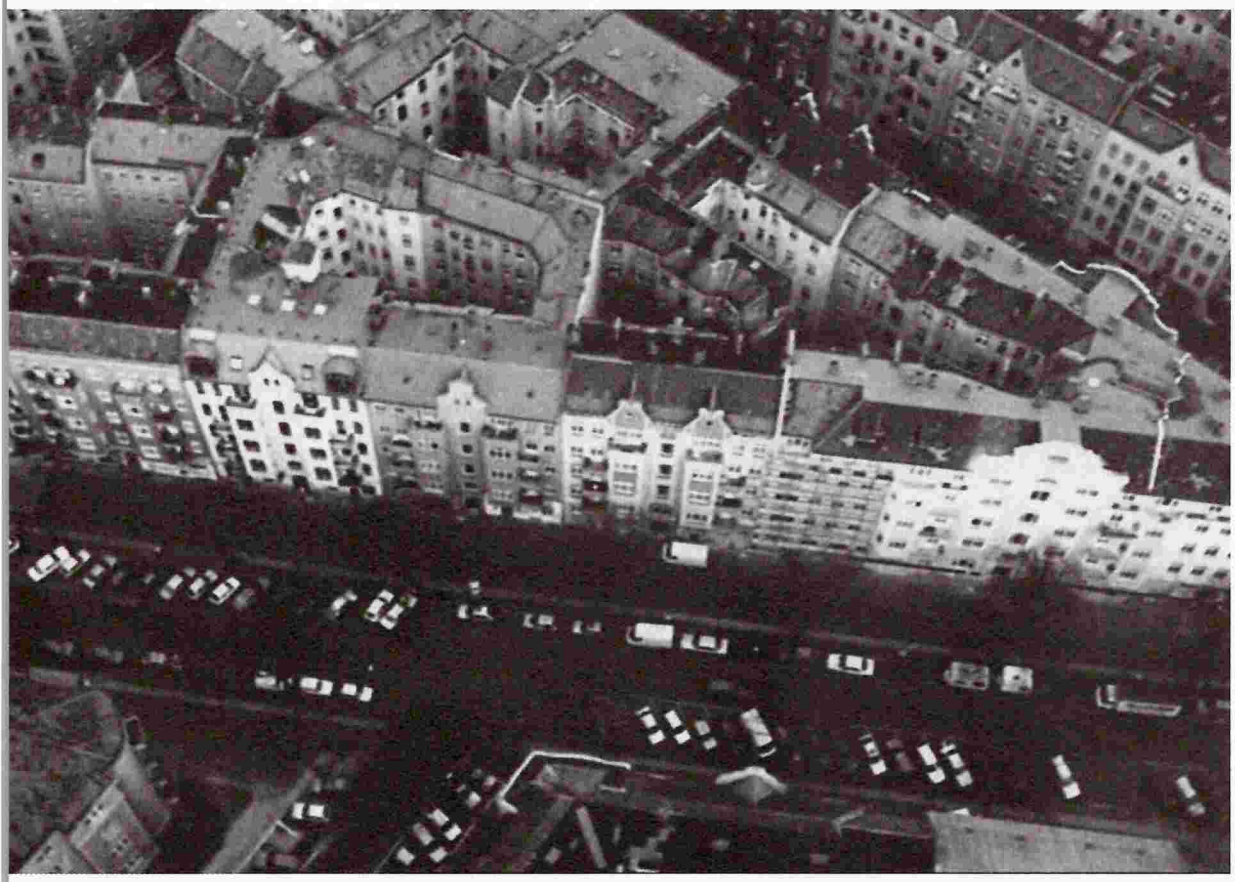
76 Film: Zufall / Schnitt / Schicksal 82 Bilder, die die Welt bewegten
84 Literatur: Andreas Dorau 86 Vorabdruck: *Ärger mit der Unsterblichkeit*
88 Gegen den Scheiß der Welt 90 Mode: Róisín Murphy
116 Perspektive: Mr. Raoul K

ZUFALL /SCHNITT/

SCHICKSAL

Erst mit dem Schnitt begann der Film, Film zu werden. Jeder Cut ist die Herstellung einer Beziehung, im Grunde also eine erotische Angelegenheit. Trotzdem gibt es immer wieder Versuche, der Anziehungskraft der berühmten Steenbeck-Schneidemaschinen zu entkommen. Jüngstes Beispiel ist Sebastian Schippers Film *Victoria*, der in einer einzigen, 140 Minuten langen Einstellung gedreht wurde. Aber warum aus dem Schnittraum flüchten? Vielleicht weil das *one take movie* mehr noch als ein korrekter Schnitt zeigt, was das Wunderbare an der Montage ist: die Schöpfung einer zweiten Wirklichkeit.

Der Cut als schönste Sorge und heiliges Geheimnis des Kinos



Schnitte sind Einschnitte – Montagen aus Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin*

TEXT: Georg Seeßlen

1. »MÖGEN SIE FILME, in denen jemand sagt: ›Lass uns ans Meer fahren!‹, und nach dem nächsten Schnitt sieht man die Wellen des Meeres?« Das ist die Frage, die der Regisseur Maurice Pialat dem Cutter Yann Dedet stellte, um ihn für eine eventuelle Zusammenarbeit zu testen. Welche Antwort war die richtige?

2. EIN SCHNITT IST EIN EINSCHNITT. Eine schmerzhafte Angelegenheit. Man muss, allgemein gesagt, etwas unterbrechen, damit etwas anderes beginnen kann. Man muss etwas wegschneiden, manchmal etwas Wunderbares. Aber zur gleichen Zeit ist jeder Schnitt auch die Herstellung einer Beziehung. Eine erotische Angelegenheit. Mit dem Schnitt begann der Film, Film zu werden: bei D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, René Clair … Und mit dem Ende des Schnitts steht, verdammt noch mal, auch das Ende der Kinematografie bevor.

Hier sprechen wir natürlich nicht von dem, was man Formatschnippelei nennen könnte. Nach den beiden Vorgaben: »Das macht man so.« Und: »Das haben wir immer so gemacht.« Wir sprechen vom Schnitt als einem wesentlichen Kreativanteil des Films. So wesentlich, dass ein Film daran sterben kann, dass Regie und Schnitt sich nicht verstanden haben – ganz zu schweigen von jenen schrecklichen Fällen, in denen die Produktion das Regie-und-Cut-Team bewusst spaltet und einen Film »umschneiden« oder durch den Schnitt »verbessern« will. So schwierig es ist, einen Film oder eine Szene durch den Schnitt zu retten, so leicht ist es, einen Film oder eine Szene durch den Schnitt zu ruinieren.

Schnitte *bedeuten* immer etwas, in einer räumlichen, zeitlichen, subjektiven Grammatik. Die Montage, die durch den Schnitt entsteht, hat aus dem Zufall das Schicksal gemacht, aus einem »Es kann sein« ein »Es muss sein«. Schnitte können nicht nichts bedeuten, höchstens »nichts«. Aber zugleich *sind* sie auch etwas. So wie ein Klang Schmerz. Lust oder Aggression *bedeuten* kann, zugleich aber auch nur Klang *ist*, der in Beziehung zu anderen Klängen steht. Das ist die Sprache des Schnitts.

Es gibt Konventionen für den Schnitt: ein klassischer Hollywoodfilm besteht aus soundsovielen Schnitten. Einen Film eines bestimmten Genres muss man schneller schneiden als einen Film eines anderen Genres. Eine Szene in Schnitte, also in zueinander in Beziehung gesetzte Einstellungen aufzulösen, ist das Erste, was man an einer Filmhochschule lernt. Das Zweite sind die Verbote: Nicht in die Bewegung schneiden! Einen Jump Cut darf sich nur erlauben, wer als Regisseur bereits allseits als Genie anerkannt ist. Den Schnitt nicht setzen, bevor die Zuschauer kapiert haben, was eigentlich im Bild los ist, und umgekehrt keinen Effekt durchs Zerdehnen verschenken. Der Logik des Raums nicht widersprechen. Beachten, dass Schnitte Dauer bedeuten. Solche Sachen eben. Der echte Nerd wartet auf den Moment im Kino, in dem er »Schnittfehler!« rufen oder es wenigstens denken darf.

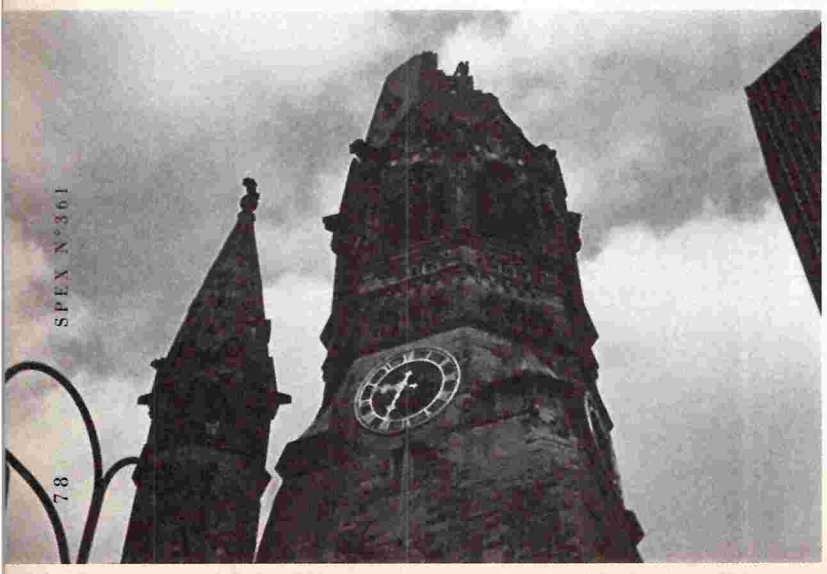
Schnitte (wie Einstellungen) zeigen nicht nur etwas, sondern bewerten es auch. Jeder Schnitt hat mit einer Information und mit einem Gefühl zu tun. Richtig spannend wird es, wenn beides nicht einfach parallel läuft. Das ist das Gesprochene des Schnitts.

Aber ein Schnitt ist noch viel mehr. Er hat einen Rhythmus und eine Seele. In der Regel ist die Frage zwischen Regie und Cutter die, ob ein Schnitt »funktioniert«. Und wenn ein Schnitt mehr als funktioniert? Wenn er vielleicht sogar auf kreative Weise nicht funktioniert? Das ist die Poesie des Schnitts.

3. ZWANG VS. FREIHEIT. Ein Cutter ist in aller Regel mehr als bloßer technischer Dienstleister für den absoluten Willen eines Regisseurs. Die großen diktatorischen Filmemacher wie Hitchcock oder Kubrick sahen das anders, denn sie hatten den fertigen Film schon im Kopf, bevor sie ihn drehten. Bei einigen Hitchcock-Filmen hat man das Gefühl, dass sie so genial gedacht waren, dass es langweilig sein musste, sie auch noch tatsächlich filmisch umzusetzen. (Nun ja, dafür gab es bei den Dreharbeiten ja die dunkle Seite des Genies, die Geschichte mit den gepeinigten Blondinen …)

Immer wieder hat es Versuche gegeben, aus dem Gefängnis des gewohnten Schnitts auszubrechen. Einer dieser Versuche ist der Film ohne Schnitt. Wir kennen eine Reihe von Filmen, die behaupten, ohne Schnitt ausgekommen zu sein, oder in denen tatsächlich kein Schnitt gesetzt wurde: die Eine-Einstellung-Filme wie Hitchcocks *Rope* (deutsch: *Cocktail für eine Leiche*), *Russian Ark* von Alexander Sokurow oder *Fish & Cat* von Shahram Mokri. Bei diesen Filmen bedeutet die Verwendung einer einzigen Einstellung jeweils etwas anderes. Will uns Hitchcock noch einen kontinuierlichen Handlungsverlauf suggerieren, fließt bei Sokurow die Geschichte förmlich durch die Petersburger Eremitage und ihre (lebenden) Bilder und löst einen Sog der Zeit aus. Und Mokri löst die lineare Erzählung zwischen Traum und Realität zur Gänze auf. Peter Greenaway sucht in Raum und Architektur Äquivalenzen für den Schnitt, er »inszeniert« in seinen Filmen Schnitte. Und so weiter.

Der deutsche Regisseur und Schauspieler Sebastian Schipper wiederum erzeugt in *Victoria* einen Sog von Intimität und Gegenwärtigkeit, indem er seine Geschichte vom Ende einer Nacht in Berlin in einer einzigen Einstellung drehte. Es geht um das Hier und Jetzt, das in der Tat gar keinen Schnitt vertragen würde, selbst wenn es sich nach den Konventionen der Filmsprache um einen unsichtbaren Schnitt



handelte, also um Schnitte, die so auf Dialog und Aktion gelegt sind, dass sie vollkommen synchron erscheinen: Blick, Aktion, Dialog. Das Leben selbst – oder?

Ohne Schnitte hören Filme so oder so auf, im klassischen Sinne zu erzählen. Eine andere Methode, der strengen Sprache des Schnitts zu entkommen, ist das scheinbar willkürliche Setzen von Schnitten in *Found-footage*-Filmen und Mockumentaries, um vorzutäuschen, alles sei von Amateuren in Stresssituationen gedreht und aneinandergehängt. Wie ermüdend das sein kann, bemerkt man beim Sehen des x-ten *Paranormal-Activity*-Films. Einen Schnitt im klassischen Sinn gibt es natürlich auch bei Computeranimation nicht mehr, trotzdem ist es gerade der virtuelle Schnitt, der eine Computeranimation zur perfekten Simulation eines »wirklichen« Films macht.

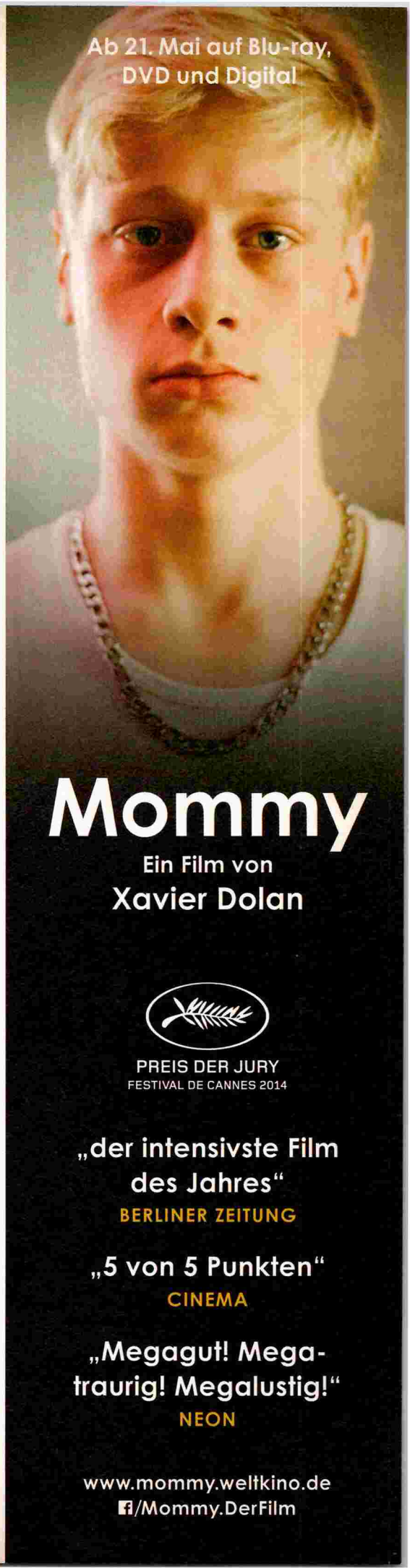
Es gibt beim »geschnittenen« Film zwei Grundformen: jenen Film, der schon mit dem Drehbuch beziehungsweise in der Übersetzung in ein Storyboard mehr oder weniger fertig ist, und jenen Film, den man sich gar nicht anders vorstellen kann als das Ergebnis eines langen, widerspruchsvollen und offenen Prozesses. Beide Formen, sagt der Cutter Walter Murch, haben ihre Gefahren. Beim einen mag das kreative Potenzial vieler Mitarbeiter unausgeschöpft bleiben – ein Hitchcock-Film ist ein Hitchcock-Film ist ein Hitchcock-Film – und im schlimmsten Fall etwas Perfektes, aber Lebloses oder Asoziales entstehen. Im zweiten Fall, in dem Cutter und Regie nicht selten Wochen und Monate um eine mehr oder weniger endgültige Form kämpfen, lauern immer Absturz und Scheitern, der Ausgang ist ungewiss: *apocalypse now (and then)*.

Eine ähnliche Unterscheidung gibt es auch bei den *No-cut*-Filmen: Entweder man hat eine perfekte Choreografie vorbereitet, bei der jeder Schritt der Darsteller und jede Kamerabewegung bis aufs Kleinste bestimmt sind, oder aber man verlässt sich auf die Sensibilität und das Improvisationstalent aller Beteiligten – was nicht heißt, dass man die Sache dem Zufall überlässt.

4. ZWEISAMKEIT. Die Beziehung zwischen Regie und Cut ist eine heikle, aber vielleicht gerade deswegen oft sehr beglückende Angelegenheit. Der Schnitt ist wie ein Spiegel für die Bilder, die Regie und Kamera erzeugt haben. Man wird sie danach anders sehen als zuvor.

Wer etwas Genaueres über die Beziehung von Schnitt und Regie erfahren will, jenseits der akademischen Diskurse und jenseits der Schnitt-für-Dummies-Welt, dem kann man das wunderschöne Kompendium *Beziehungskiste Schneideraum* von Janine Dauterich empfehlen, weil es so nahe an der Praxis ist und weil diese *Montage zur zwischenmenschlichen Beziehung von Editor und Regisseur im Schneideraum* (so der Untertitel) nicht nur von Schnitt handelt, sondern selbst ein geschnittener Text ist.

Bei Dauterich kann man nachempfinden, dass die Beziehung zwischen Regie und Schnitt immer auch eine Frage von Macht ist, eine Frage von Nähe (auch Sexualität), Vertrauen und Kommunikation. Die Rolle der Regie ist höher bewertet, vermutlich aus einem höchst patriarchalischen, hierarchischen Denken heraus, und dann auch wieder pragmatisch: Das ist der Mensch, der am Ende verantwortlich ist für einen Film, der den besten Überblick über das gesamte Projekt (in seinen äußeren wie in seinen inneren Aspekten) haben soll und der sich doch,



wenn er oder sie klug ist, den Ratschlägen des Schnitts nicht verschließt, wenn sie auch seine Allmacht und Allwissenheit angreifen. Es ist der Vorteil der Machtteilung zwischen Regie und Schnitt, dass sie den engen Bereich der Schnittkammern, die abstrakte Übermacht der Steenbeck-Schneidetische nicht überschreitet. Ist man mit dem Schnitt fertig, schlüpft die Regieperson wieder in die Rolle des Allmächtigen, die Schnittperson in die des Erfüllungsgehilfen. Ausnahmen bestätigen natürlich auch hier die Regel.

Im besten Fall »erwählen« Regie und Schnitt einander und haben ausreichend Zeit, sich aufeinander einzulassen. Im schlechtesten (dem Normalfall unserer audiovisuellen Produktion) verstehen sich beide Seiten auf der Basis von Routine. Wenn Cut und Regie sich nicht zoffen, stimmt etwas mit dem Film nicht. Wenn sie sich nur zoffen, stimmt ebenfalls etwas nicht.

5. »MEINE SCHÖNSTE SORGE« nannte Jean-Luc Godard den Schnitt. Das beschreibt sehr genau die Dramatik der Sache. Der Schnitt ist das letzte große Werden eines Films. Er ist wie eine Geburt. Vielleicht ist es deswegen so deutlich, dass wir in der Mythologie des Filmemachens diese Rolle so gern weiblich besetzen wie die der Regie männlich (was nicht unbedingt heißen muss, dass es immer um Männer und Frauen geht). Martin Scorsese und Thelma Schoonmaker: ein kinematografisches Götterpaar. Zeus und Hera, definitiv. Und die Figuren auf der Leinwand stammen aus dem Urgrund der Masken und des griechischen Theaters. Es ist die Konstruktion des »starren Blicks«, die den kinematografischen Raum eröffnet und den der Schnitt zugleich auflöst und bewahrt.

vergessen lassen, in einem zarten Gleiten, so als sei eine Einstellung nur als Liebeserklärung an die vorangegangene denkbar.

Es gibt übrigens keinen anderen Aspekt des Films, bei dem die Sprache der Theorie und die der Praxis so weit auseinandergehen wie beim Schnitt. Auch deswegen ist die *Beziehungskiste Schneideraum* so wichtig.

6. HAT DER FILM DEN SCHNITT ERFUNDEN? Oder liegt er schon in unserer »Natur«? Ist also der Schnitt eine äußere Informations- und Verständigungshilfe, ein Teil der kinematografischen Wahrnehmung, oder ist er vielmehr die Reaktivierung eines inneren, psychischen Dispositivs (eine Wirklichkeit vor der Wirklichkeit), also ein Teil der »Wirklichkeit«? Zwischen beidem verläuft die Bruchlinie von André Bazin zu Godard. Der eine sieht durch den Schnitt das Unbewusste »verstanden«, der andere will den Schnitt auf Teufel komm raus »bewusst machen«. Der »korrekt gemachte« Schnitt, so meint Godard, macht die Inszeniertheit des Films klar.

»Jedes Bild muss als Gegenstand und jeder Gegenstand als Bild empfunden werden«, behauptet Bazin. Und so müsste auch jeder Schnitt als Blick(wechsel) und jeder Blick(wechsel) als Schnitt empfunden werden. Erst durch den Schnitt haben die starren Körper und Blicke im Film ihre Dauer, und das wird besonders deutlich, wenn er die gewohnte, lineare Zeitauffassung verlässt, was man durchaus als manieristisch bezeichnen kann, nämlich als Fähigkeit, Bildregeln von den Rändern her aufzulösen.

Warum können wir mit dem Filmschnitt nicht so spielen, wie es beispielsweise Raymond Queneau mit der Sprache machte, indem er

Der Schnitt ist das letzte große Werden eines Films. Er ist wie eine Geburt.

»Im Prinzip versucht das narrative Kino«, schreibt Klaus Wyborny in *Elementare Schnitt-Theorie des Spielfilms*, »die Interaktion von Personen möglichst als sichtbare Interaktion *starrer Körper* zu behandeln, mit, wenn man so will, wohldefiniertem *Impuls*, wohldefinierter *Bewegungsrichtung* und wohldefinierter *Gestalt*. Änderungen von Impuls, Bewegungsrichtung und Gestalt sollten möglichst wohldefinierte Interaktionen mit anderen wohldefinierten starren Körpern haben.« Der klassische Schnitt ist genau diesem Prinzip des narrativen Kinos verpflichtet. Er steht im Dienst des »Wohldefinierens«, er eliminiert das Ambigue. Und so versteht man das Konzept eines Filmemachers wie Gus van Sant, der eben nicht schneidet, wenn eine Bewegung ihre wohldefinierte Bedeutung verliert oder noch nicht gefunden hat. Der starre Körper bedingt ebenso wie der starre Blick den Schnitt und umgekehrt bedingt der Schnitt den starren Körper und den starren Blick. Oder eben auch nicht. Dann geht es um Sekunden.

In der Montage also wird aus dem Zufall das Schicksal, und es ist fast unmöglich, diese Transformation wieder rückgängig zu machen. Man kann es ja versuchen, durch radikales Zerschneiden, durch den Nicht-Schnitt. Andererseits: Wer geht schon ins Kino, um Zufälligkeit zu sehen?

Kurzum: Eine Montage, die Zeit, Raum und Subjekt gleichermaßen gerecht wird, gibt es nicht. Umstürzler oder Experimentierer setzen daher vielleicht alles auf eine Karte, Realisten versuchen einen sanften Ausgleich. Die einen sehen im Schnitt das eigentlich Organische, den Herzschlag des Kinos, die anderen wollen ihn möglichst

dieselbe Geschichte in zahllosen Sprachfärbungen, Jargons und Genres erzählte, in den *Stilübungen*? Einerseits natürlich, weil das technische und ökonomische Schwierigkeiten bereitet. Andererseits, weil wir den Schnitt nicht nur als schöne Sorge, sondern als heiliges Geheimnis der Kinematografie betrachten.

7. WIRKLICHKEIT IM FILM wird durch die »repräsentative Einstellung« und durch »Schnitt als Herzschlag« erzeugt. Was dabei passiert: Das Verschwinden der Mise en Scène und der Montage. Blick und Bild verschmelzen. Natürlich kann man das *gut* machen oder *schlecht*. Man kann es aber auch *anders* machen. Das *one take movie* zeigt mehr als ein korrekt gemachter Schnitt, was das eigentlich ist: Montage. Die Herstellung einer zweiten Wirklichkeit. Wer gegen die Regeln des Schnitts verstößt, ist entweder ein Stümper, oder er versucht, der zweiten Wirklichkeit zu entkommen und sich der ersten (wieder) anzunähern. In der wird nicht aus jedem Zufall Schicksal. Und Blicke und Körper können aus ihrer Erstarrung erwachen.

DER LETZTE DER UNGERECHTEN

FRANKREICH, ÖSTERREICH 2013
REGIE: CLAUDE LANZMANN

Was kann Literatur? war der pointiert-geniale Titel eines Rowohlt-Büchleins mit Reden und Interviews von Jean-Paul Sartre aus dem Jahr 1979. *Was kann Film?* wäre der passende Titel für ein noch zu schreibendes Buch über das filmische Gesamtwerk des französischen Publizisten und Regisseurs Claude Lanzmann, dessen Kino sich in einem Minenfeld bewegt: Es geht um den Versuch einer Rekonstruktion der Bedingungen und Implikationen jüdischer Identität im Angesicht des Versuchs der Vernichtung der europäischen Juden im Zweiten Weltkrieg. Nicht nur Lanzmanns Achteinhalb-Stunden-Monumentalfilm *Shoah* aus dem Jahr 1985, auch seine sechs weiteren um diesen herum gruppierten Filme changieren zwischen der Dokumentation und der Inszenierung von Dokumentation, sind zugleich Autorenfilme und Aktivierungen von Erinnerungen zentraler Zeitzeugen.

Stets behandelt Lanzmann mit seinen filmischen Schnittstellen nicht nur einen weiteren Aspekt der komplexen Problematik, er förderte in zeitintensiven Recherchen immer auch neue Fakten zutage. *Der Letzte der Ungerechten*, uraufgeführt 2013 beim Filmfestival in Cannes, behandelt die Rolle des »Judenältesten« Benjamin Murmelstein im sogenannten »Vorzeige-Konzentrationslager« Theresienstadt. Murmelsteins selbstgewählte Mission war es, kurz gefasst, so viele Juden wie möglich vor der Deportation zu bewahren – in engem Austausch mit den NS-Funktionären, darunter Adolf Eichmann, was ihm den Ruf eines Kollaborateurs einbrachte. Mehrfach hatte Murmelstein die Möglichkeit, sich selbst in Sicherheit zu bringen, stattdessen kehrte er immer wieder zurück, um weiter im Sinne seiner Mission wirken zu können. Er wusste Bescheid, er sah Menschen in die Todeszüge steigen, er verhandelte hinter den Kulissen. 1946 stellte er sich einem Prozess, in dem er vom tschechischen Volksgericht in allen Anklagepunkten freigesprochen wurde. Die Skepsis gegenüber seinem ambivalenten Wirken war dennoch so tief, dass es Murmelstein nicht wagte, nach Israel zu emigrieren, wo ihm ein weiterer Prozess mit ungewissem Ausgang sicher gewesen wäre.

Lanzmann bezeichnete sein Porträt über Murmelstein in einem Gespräch im Jahr 2013 als »Versuch, einen Helden zu Wort kommen zu lassen, der mit vielfältigsten Mitteln versuchte, den Mördern Menschenleben abzutrotzen«. Sein Film sei der Versuch einer »Ehrenrettung« (mehr zum Thema in SPEX N°313, N°321 und N°325). In *Der Letzte der Ungerechten*, wie sich Murmelstein mit bitterem Humor selbst bezeichnet, gibt es nur zwei Protagonisten: Murmelstein und Lanzmann. Insgesamt elf Stunden an aufgezeichneten Gesprächen von 1975 sind die Basis der im Film dreieinhalbstündigen Erzählung. Zudem besucht der um 37 Jahre ältere Lanzmann 2012 all jene Orte, die Murmelstein benennt, um gewissermaßen den Horror der Erzählung in sich und für den Zuschauer nachvollziehen zu können. Im besten filmischen Sinne ist *Der Letzte der Ungerechten* extrem konstruiert, poetisch, voller Empathie und zugleich verstörend. Wenn die Frage lautet: Was kann Film?, dann gibt Lanzmann, wie zuvor mit *Shoah*, eine schockierende Antwort.

Max Dax

THE BABADOOK

AUSTRALIEN 2014
REGIE: JENNIFER KENT
MIT ESSIE DAVIS, NOAH WISEMAN U. A.

»If it's in a word or it's in a look, you can't get rid of the Babadook!« Die erste Zeile des unheilvollen Kinderreims, der in Jennifer Kents Spielfilmdebüt das titelgebende Monster beschwört, trägt des Rätsels Lösung bereits beiläufig in sich: Da die Ungeheuer, die uns verfolgen, meist nur verzerrte Abbilder unseres Selbst sind, können wir sie niemals loswerden – nur zähmen und mit ihnen leben. Diese ambivalente Sichtweise ist beispielhaft für Kents klug konstruierte Horrorparabel. Der metaphorische Subtext des Films könnte zur Annahme verleiten, *The Babadook* sei ein Horrorfilm für Leute, die keine Horrorfilme mögen. In Wirklichkeit aber zeigt er auf, dass das oft geschmähte Genre noch immer nuancierte Familienporträts und messerscharfe Psychogramme hervorzubringen vermag.

Nach Jahren uninspirierter Remakes und Folterstreifen regt sich nämlich wieder etwas im Horrorfilm: die Lust an der vertrackten, psychologischen Erzählung. In *The Babadook* äußert sich das in der präzisen Verflechtung des Unheimlichen mit dem Unterbewussten. Kents Film ist kein Monsterfilm, den man auch als Familiendrama deuten kann, er transzendiert diese interpretatorischen Kategorien und ist deswegen so beunruhigend. Organisch entwickelt die australische Regisseurin aus ihrem Plot heraus die »Geburt« des bedrohlichen Mister Babadook – eine Art Butzemann aus einem Kinderbuch. Amelia, die Protagonistin des Films, lebt mit ihrem kleinen Sohn Samuel in einem viel zu großen, düsteren Haus. Der Vater starb bei einem Autounfall auf dem Weg zur Entbindung des Kindes. Für Samuel war der Vater schon immer eine unsichtbare, schuldbelastete Nicht-Präsenz, die er nur aus Erzählungen kennt. Als der Junge im Haus auf das mysteriöse Buch stößt, scheint die Hauptfigur, ein bösartiges, kriechendes Schattenwesen, das sich in den vielen dunklen Ecken des Hauses verbirgt, die Leere zu füllen, die der tote Vater hinterlassen hat.

Die Monsterfigur bleibt aber nicht unhinterfragt: Bald wird deutlich, dass es vor allem Amelia ist, die dem Wahnsinn buchstäblich alle Türen geöffnet hat. Schauspielerin Essie Davis verkörpert diese extreme Rolle bravourös, vor allem aber ist Kents Konstruktion der Figur zu loben: Die Horrorstereotypen des Weiblichen (die Ikone, die Hysterische, die Boshafte) schwingen mit, ergeben in Kents Hand aber ein differenziertes Bild einer erschöpften, traumatisierten Frau im inneren und äußeren Kampf mit ihren Dämonen.

Tim Lindemann

BLOODLINE

USA 2015
IDEE UND BUCH: TODD KESSLER, GLENN KESSLER, DANIEL ZELMAN
MIT BEN MENDELSOHN, SISSY SPACEK, SAM SHEPARD U. A.

Das Erste, was an der Netflix-Serie *Bloodline* in Bann zieht, sind die Landschaft und das Wetter. Strahlend weißer Sandstrand, blaues Meer, haushohe Palmen – man ist mitten in den Florida Keys. Und mittendrin bedeutet, dass man tatsächlich zu spüren, ja zu riechen meint, wie heiß es ist. Man sieht es an den erschöpften Schultern der Figuren, an den verrutschten Krägen, den faltigen Hemden, den feuchten Haaransätzen und vor allem dem beständigen Schweißfilm auf den Gesichtern. König der Schweißgesichter ist Danny Rayburn (Ben Mendelsohn), ältester Sohn der Familie und zugleich deren schwarzes Schaf. Keinem anderen merkt man so sehr wie ihm an, wie die Hitze auf die Laune schlägt, wie sie aber auch zum Schutzschild wird, weil sich hinter Sonnenbrillen und nass glänzender Visage die eigenen Absichten so gut verstecken lassen – weshalb sowohl seine Geschwister als auch die Zuschauer ganze zehn der insgesamt 13 Episoden brauchen, um zu begreifen, was Danny tatsächlich im Schilde führt. Bezeichnenderweise fällt dann immer öfter jener heftige, tropische Regen, der sintflutartig niedergeht, aber nie echte Abkühlung bringt.

Das Zweite, was an *Bloodline* in Bann zieht, ist das langsame Erzähltempo, das zwar einerseits die Geduld des Publikums auf die Probe stellt, andererseits aber auch einen besonderen Genuss ermöglicht. Man darf nicht erwarten, dass jede Folge eine neue Leiche entdeckt oder ein schockierendes Geheimnis gelüftet wird. Im Hin und Her von Flashforwards und -backs geht es in der Gegenwart vor allem um *eine* Tote und *ein* Ereignis in der Vergangenheit. Aber mit jeder Folge verändert sich die Perspektive darauf, man erfährt nicht nur genauer, was passiert ist, sondern auch, welche Auswirkungen, welchen Nachhall die Ereignisse gefunden und welche Konsequenzen sie auf das Heute haben.

Im Zentrum stehen die Familie Rayburn und das von den Eltern (Sissy Spacek und Sam Shepard) aufgebaute Hotel in den Keys. Drei der Geschwister haben es vor Ort zu etwas gebracht: Meg (Linda Cardellini) arbeitet als Anwältin, Kevin (Norbert Leo Butz) repariert Boote, John (Kyle Chandler) ist ein respektierter Polizist. Sie alle wittern Unheil, als der vor Jahren verstoßene Danny sich zur Familienfeier ankündigt. Natürlich werden sie mit der Vorahnung Recht behalten, aber das Recht wird am Ende nicht mehr unbedingt auf ihrer Seite sein.

Netflix hat *Bloodline* fast ohne Werbung, völlig im Windschatten von *House Of Cards* in der bewährten Alles-auf-einmal-Form online gestellt. Für Serienfans bedeutet das, dass man hier noch etwas für sich entdecken kann, das durch kein Werbeetikett getaggt wurde. Allein schon die Schauspieler sind es wert. Sie alle haben eine Eloge verdient, aber Ben Mendelsohn als Danny ist eine Sensation. Er verleiht seiner Figur eine solche Tiefe und Komplexität, dass man auch dann noch mit ihm fiebert, wenn die drei klassischen Modi des Zuschauens (Sympathie, Mitleid und Identifikation) bereits ausgedient haben.

Barbara Schweizerhof

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

MARTHA

1974
RAINER WERNER FASSBINDER

Ein deutsches Paar auf Hochzeitsreise am Strand in Italien. Martha dreht uns ihren bleichen, schmalen Leib im Bikini zu, bittet Helmut, der hinter ihr im Anzug liest, sie mit Sonnenöl einzureiben. Er: »Ich würde es so gerne haben, wenn du ganz schnell ganz braun würdest.« Zufahrt auf ihren Bauch, den Helmut von hinten umfasst. »Und wenn ich einen Sonnenbrand kriege?« »Ach was, ist doch gar keine richtige Sonne hier.« Helmuts Finger kneten ihren Nabel. »Schön. Wenn du mich gern braun hast.« Martha sonnt sich. Helmut doziert: »Wenn ein Mann seine Frau ernähren kann, ist es nur peinlich, wenn sie arbeiten geht.« »Wenn aber eine Frau ihre Arbeit liebt«, haucht Martha im Eindösen, »das kann doch was Schönes sein.« Helmut blickt streng auf sie. Zeitsprung: Martha mit Ganzkörpersonnenbrand nackt auf dem Hotelbett. »Du bist schön«, keucht Helmut und kratzt mit der Hand ihre krebsrote Haut. Close-ups: Marthas Bauch, sein flackernder Blick, ihr Gesicht. Er stürzt sich im Anzug auf die Entzündete, sie stöhnt auf. Die Kamera fährt zum Balkon mit Meerblick.

TEXT: Drehli Robnik

Wie der Name der Titelfigur in einem Film, der von Marter und Leid handelt, ist auch die Sonnenbrandszene in *Martha* von Rainer Werner Fassbinder *too much*. Zu viel, um im Rahmen eines Psychothrillers vom Typ *housewife in distress* Sinn zu ergeben; zu viel, um als Omen zu fungieren in einer typischen Spannungserzählung, mit der dieser Film einige Gemeinsamkeiten aufweist. Es ist wichtig, dass diese Gemeinsamkeiten da sind; ebenso wichtig ist, dass sie nur Ansatz bleiben, weil ihre Sinnstiftung immer wieder abgebrochen wird.

»Nach Motiven einer Erzählung von Cornell Woolrich«, so der Abspann, drehte Fassbinder *Martha* 1973 für den WDR. Woolrich kennt man für die Vorlagen zu Truffauts *Die Braut trug Schwarz* und *Das Geheimnis der falschen Braut* oder zu Hitchcocks *Das Fenster zum Hof*, vielleicht auch für jene zum Suspense-Film-noir *Das unheimliche Fenster*, in dem ein Junge seine Eltern, die ihn in der Wohnung einschließen, davon überzeugen muss, dass die netten Nachbarn Mörder sind. Vor diesem Hintergrund hätte *Martha* auch *Geheimnis des falschen Bräutigams* heißen können. Helmut umgarnt die arglose Erbin Martha, die ihn gleich nach dem Tod ihres Vaters in Rom kennenlernt, um sie in der Ehe dem sozialen und sogar dem physischen Leben zu entziehen. Er fesselt seine Frau an ihr Heim (eine überladene Bodensee-Villa), tötet ihre geliebte Katze, kündigt ihren Bibliotheksjob und den Telefonanschluss. Er quält sie *For The Rest Of Her Life*, so der Titel von Woolrichs zugrundeliegender Kurzgeschichte.

Das Spiel mit der Ambivalenz – ist der Mann ein Beau mit steifen Manieren oder ein Dämon? – und die aus *Gaslight*-Thrillern (Mann treibt Frau planmäßig in den Wahnsinn) vertraute Unheimlichkeit lässt Fassbinder weg. Auch die Attraktionen, die man sich ausmalt, wenn man in manchen Texten über *Martha* liest, der Mann sei Sadist und die Frau Masochistin, bietet der Film nicht: Mit *50-Shades-Of-Lifestyle-Optimierung*, Online-Porno oder Deleuzes Ästhetik des Masochismus als Vertragsspielpraxis im Kopf stellt man sich unter SM etwas anderes vor als das, was Martha erduldet. Helmut bekrittelt ihren Körpergeruch und ihre Frisur, drängt sie zu einer Achterbahnfahrt, bei der er starr grinst, während sie leidet, bestellt ihr im Hotel Tee, obwohl sie Kaffee will, verbietet ihr Rauchen und Ausgehen, zwingt sie, statt Donizetti Renaissancemusik zu hören und an seinem Beruf teilzuhaben, indem er ihr ein Staudammstatiklehrbuch zu lesen aufträgt. »Er tut mir sehr weh bei der Liebe«, sagt Martha und zeigt einem Ex-Kollegen die Bissmale, die Helmut an ihrem Hals hinterlässt. Der weiß sofort: »Sie müssen vorsichtig sein: Ihr Mann ist ein Sadist.«

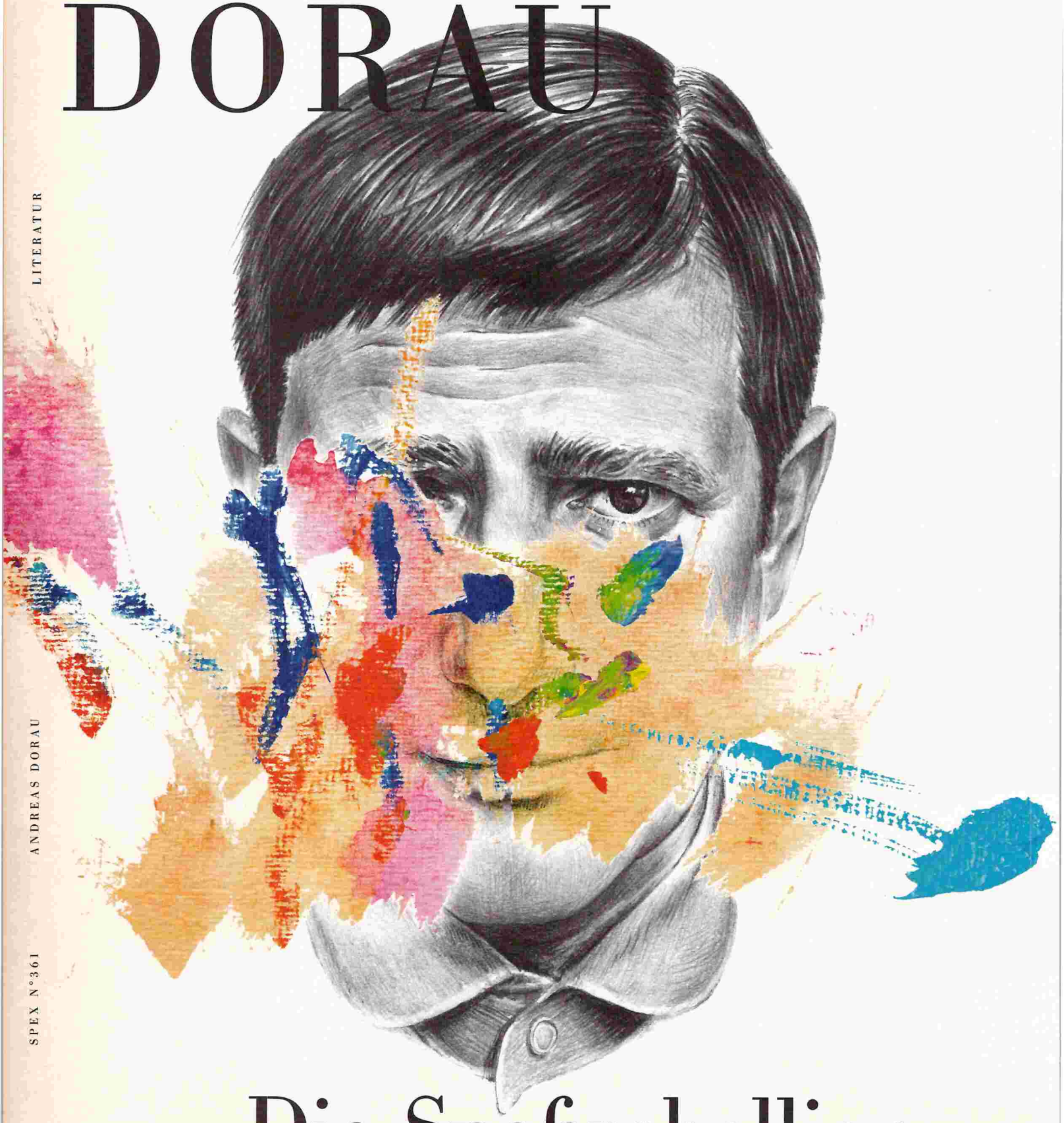
Suspense fällt hier weg. Marthas beste Freundin tröstet sie: Es sei friedvoller, in der Ehe nicht zu diskutieren, und wenn ihr Mann jetzt »ungewöhnlich« wirke, werde sie ihn doch bald allzu »gewöhnlich« finden. Tatsächlich ist Helmut ein gewöhnlicher bürgerlicher Patriarch, der sich von der Arbeit heimkommend den Mantel abnehmen lässt, Zärtlichkeiten durch fast choreografisches Wegdrehen verweigert und – welch ein Anblick! – einen roten Pyjama trägt, wenn er Martha ins Bett diktiert. »Ich will, dass du heut besonders lieb zu mir bist«, sagt er. Und: »Ich will dich mit niemandem teilen.«

Auch das Motiv des Rettungsdramas bricht im Ansatz ab: Der fesche Kollege ist verständig, aber träge. Kaum steigt Martha zu ihm ins Auto, verursacht er einen Unfall: Er ist tot, sie für immer an den Rollstuhl gefesselt, ganz Besitz ihres Mannes. Aber die ultimative Ausweglosigkeit rührt von Marthas Bereitschaft her, sich zu fügen. Martha ist eine Verkörperung des autoritätsfixierten Charakters, wie ihn Fassbinder 1978 in seinem Interviewbeitrag zu *Deutschland im Herbst* quälerisch aus der eigenen Mutter herausbohrte (die beste Staatsform sei die mit einem starken Herrscher, der ganz lieb ist). Auch in *Martha* regiert Fassbinders Konzept vom Filmbild als Dispositiv der Qual: in Tableaus erstarrte Bewegungen; Kompositionen von Zierrat, der Räume noch enger macht; Gestaltung des Klangs als Sinfonie aus Hall, Blech und Knarren, bei der sich das Publikum auf Brecht'sch rezitierte Dialoge konzentrieren muss wie Martha auf das Auswendiglernen.

Martha ist ein Thriller ohne Thrill. Der Ausweg aus dem Alltag sexualisierter Herrschaft liegt nicht im Krimidrama, also im bereinigten Rechtsbruch. Der Ausweg müsste selbst Bruch sein. Das sagt sich ebenso leicht, wie es dem Film leicht fällt, in melodramatisch-hysterischen Eigensinn auszuscheren: etwa bei der ersten Begegnung von Martha und Helmut in Rom, bei der Michael Ballhaus seine Kamera gleich mehrmals schwungvoll um die beiden kreisen lässt. Wird das Martha eher retten oder weiter in ihre Marter hineindrängen? Ist Melodramatik Teil der Lösung oder Teil des Problems? Auch die Antworten auf diese Fragen lässt der Film im Ansatz abbrechen.

MARTHA
BRD 1974
REGIE: RAINER WERNER FASSBINDER
MIT MARGIT CARSTENSEN, KARLHEINZ BÖHM, BARBARA VALENTIN U. A.

ANDREAS DORAU



Die Spaßrebellion

Der interdisziplinär arbeitende Musiker, Filmemacher, Autor und Opernregisseur Andreas Dorau mischt seit über 30 Jahren *camp* mit Hitparadenerfolgen, Avantgarde mit Pop, Dada mit Gaga. Ein Mann der Kunst, dessen skurrile Geschichte in einem neuen Buch von Dorau selbst und Sven Regener erzählt wird.

TEXT: Kerstin & Sandra Grether ILLUSTRATIONEN: Patrick Klose

Biografien von Bands oder Popstars haben in der Regel ein kleines Schönheitsfehlerchen, gerade weil sie danach streben, sich in einem quasi kathartischen Akt aller blinden Flecke zu entledigen. Die meisten dieser Biografien sind besessen davon, schonungslos – »endlich!« – und gewürzt mit allerlei Lebensweisheiten alle »unterdrückten« Details aus dem bisherigen Leben zum Vorschein zu bringen. Um ihnen auf Hunderten von Seiten noch im Nachhinein »Sinn« zu verleihen. Die Existenz als Popstar rechtfertigt dann alle Verletzungen. Die meisten dieser Memoiren sind voll von fiesen Grundschullehrern, langweiligen Campingurlauben mit der Familie, komischen »ersten« Erlebnissen und schlimmen Minderwertigkeitskomplexen. Es wird davon ausgegangen, dass den »Fan« jedes Detail aus dem Leben seines »Stars« interessiert. Dass die Neigung des Künstlers, sein Leben zu sehr auszuerzählen, beim Lesen häufig einfach nur nervt – tja, das will lieber nicht gedacht werden. Erschwerend kommt hinzu, dass Popmusiker in der Regel keine Romanciers sind und eher keinen professionellen Umgang mit der Überfülle an Lebensdetails pflegen.

Lange Rede, kurzer Sinn: Genau deshalb ist es so erfrischend und toll, dass die Andreas-Dorau-Biografie – ein Gemeinschaftswerk von Andreas Dorau und Sven Regener – alles radikal anders macht als vergleichbare Bücher. Nun gut, genau genommen gibt es auch hier einen fiesen Lehrer. Aber der kommt nur vor, weil er jahrelang einen Großteil der Tantiemen von Doraus Überhit »Fred vom Jupiter« einbehalten hat.

Ärger mit der Unsterblichkeit ist ein Buch, das von der Realisierung von etwas so Fantastischem wie Kunst und dem Leben mit dieser Kunst handelt. Das ist umso bemerkenswerter, da Dorau seine Geschichten ausgerechnet dem Rockmusiker und Romanautor Sven Regener erzählt hat. Und Regener das Ganze dann nicht romanhaft umsetzt, sondern so etwas wie den Glutkern der Geschichten freilegt – die beiden sind seit den Achtzigerjahren miteinander befreundet. Die unchronologische Anordnung der Episoden macht das Lesen zu einem Vergnügen. Wenn man denkt, eine Geschichte sei abgeschlossen, wird kurz darauf eine Figur oder ein Detail davon aufgegriffen und in neuem Kontext weitererzählt. Man kann, wenn man will, in diesen nichtlinearen Sequenzen auch eine Methode der Dorau'schen Musikproduktion erkennen. (»Das ist das Dorau-Prinzip: einfach aufeinanderschichten!«) Der Elektropop-Sänger hat schon früh begriffen, dass die Mischformen seine Kunst sind. Als Jungerwachsener wollte er nie ausschließlich professioneller Musiker oder Bildender Künstler sein. Am ausgeprägtesten war der Berufswunsch des professionellen Filmers, weshalb der Typ, der mit »Fred vom Jupiter« 1981 zum Kinderstar der Neuen Deutschen Welle wurde, zehn Jahre an der Filmhochschule in München verbracht hat. Die Popvideokunst der Achtziger kam da wohl wie gerufen.

Der Pastorensohn Andreas Dorau, 1964 in Hamburg geboren, ist sowieso eine tolle Type: Er ist immer Popkünstler und Avantgardist in einem, was in Deutschland, mit seiner lächerlichen Angst vor zu viel oder zu wenig Ernst, vor zu viel oder zu wenig Pop, ohnehin selten vorkommt. Kein Wunder also, dass dieses Buch *Ärger mit der Unsterblichkeit* heißt. Dorau präsentiert sich hier als das, was er vor unser aller Augen immer schon war: ein Mann der Kunst. Einer, der sich daraus entwirft, wann er welches Kunststückchen mit wem zusammen gemacht hat und wie er diese Lieder, Filme, Videos, Tourneen, Opern finanziert und promotet hat. Und einer, in dessen Biografie schon im zweiten Satz der Name Alfred Hilsberg fällt, hat uns womöglich etwas mitzuteilen, das uns *wirklich* interessieren könnte.

»Ich hatte ja schon Erfahrung mit allen deutschen Tieren und deren Marotten, aber die Kuh schlug alles.«

Ärger mit der Unsterblichkeit ist ein Buch mit Geschichten, in denen viele lustige, verrückte, traurige und skurrile Dinge passieren. »Ich hatte ja schon Erfahrung mit allen deutschen Tieren und deren Marotten, aber die Kuh schlug alles, die Dreharbeiten mit ihr dauerten dreimal so lange.« Das Ergebnis: »Irgendwann war das Geld alle. Schnitt und Postproduktion waren nicht mehr möglich.«

Tja, all diese Abenteuer, wenn die Requisiten plötzlich lebendig werden, in diesem Leben in der Avantgarde und im Pop, mit den vielen *campy* Ideen im Kopf, die nur mal schnell umgesetzt werden müssten … Dorau – das ist vielleicht der Unterschied zu vielen anderen – ist einer, der sie dann auch wirklich umsetzt. Er hält sich nicht lange damit auf, nach dem Warum zu fragen. Und damit wären wir bei

einer weiteren Besonderheit seines Buchs angelangt: Man würde ja meinen, wenn einer sein Leben anhand seiner Kunst erzählt, würde er seine Motivationen erklären. Aber nein! Bei Dorau heißt es einfach »Ich wollte einen abendfüllenden Kinderfilm machen, der hieß *Der beste Hund der Welt*.«

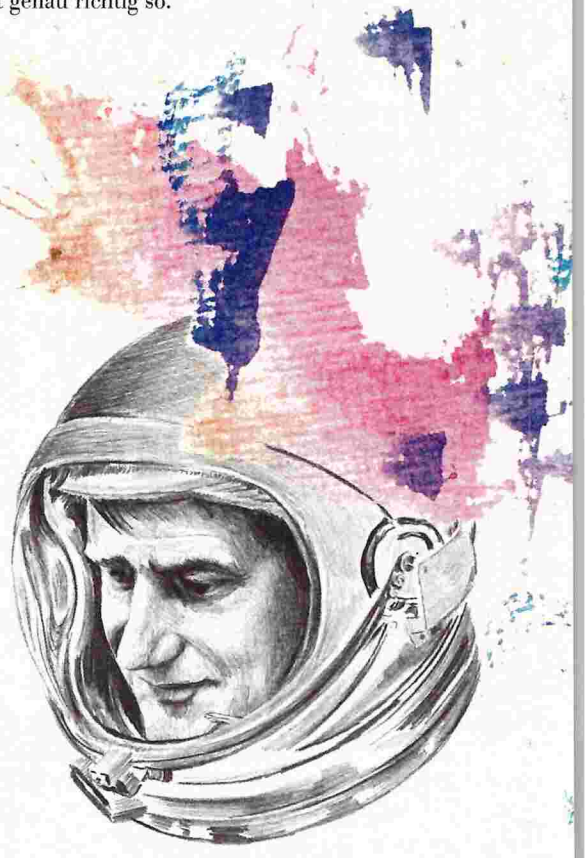
Von vielem in Doraus Werk könnte man behaupten, dass er damit seiner Zeit voraus war. Wenn er zum Beispiel in »Schlag dein Tier« liebenswürdig die ganze kommende RTL-Kultur persifliert. Oder als Erster House mit deutschen Texten macht. Aber: geschenkt! Ein Pop-Avantgardekünstler *in progress* kann sich gerne mal zu schade dafür sein, der verblödeten Menschheit auch noch in Buchform vorzukauen, was für einen großartigen Spiegel er ihr da schon beizeiten vorgehalten hat.

Vielleicht ist es gerade wegen all dieser Dinge überhaupt kein Wunder, dass Andreas Dorau trotz seiner ein bis zwei Hitparadenhits keinen größeren Erfolg hatte. Schon allein, weil der Mann etwas von Pop und Melodien und Texten und Style versteht – was anglophiler und »undeutscher« kaum sein könnte. Das Popverständnis in Deutschland ist halt eher beigegrau als bunt. Ganz zu schweigen von Doraus Spiel mit Geschlechterrollen. Auf dem Cover seines 1994er-Albums *Neu!* zum Beispiel sieht man ihn im Schulmädchen-Outfit, rosa Plateauschuhe, Zöpfe. Der Avantgarde gilt so etwas erst recht als Trash-verdächtig.

Die weitverbreitete Skepsis gegenüber dem Gendergedanken in Deutschland, im Gegensatz zu Großbritannien, erklärte die britische Poptheoretikerin Angela McRobbie neulich in einem *SZ*-Interview mit einem Mangel an androgynen Popstars aus Deutschland: »Unsere Stars waren Musiker wie Annie Lennox, aber auch Boy George oder David Bowie, die haben schon vor 30, 40 Jahren gezeigt, dass es nicht nur männlich und weiblich gibt, sondern dass das Geschlecht auch etwas Konstruiertes ist.« An einer Stelle des Dorau-Buchs heißt es: »Das ganze Männlichkeits-, Freundschafts- und Rockmusikgehabe ging mir auf den Wecker.«

Aber kommerzieller Erfolg hin oder her: Am Ende jedes Kapitelchens steht immer ein würdiger Schlussakkord. Alle erzählten Geschichten sind gute Geschichten, und alle Kunstwerke sind vollendete Kunstwerke, egal, ob es für einen Auftritt Applaus gab oder Buhrufe. Egal auch, ob es für die Oper *Die Überglücklichen* gleich drei Strafanzeigen hagelte. Wenn einer mit so viel Enthusiasmus, Humor und Entschiedenheit seine künstlerischen Visionen umsetzt, dann ist das eben der Erfolg. Und das könnte fast doch noch so etwas wie die Moral von der Geschicht' sein: diese knappen, lakonischen, letzten Sätze, die den Ausgang der jeweiligen Aktion darlegen. »Die Single ging leider trotzdem nicht in die Charts« oder »Die Prüfer verließen am Ende wortlos das Kino.« *So what!*

Trotzdem können all diese Verstörungen, diese unausgesprochene Spaßrebellion in der Dorau'schen Ästhetik nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Biografie eine augenzwinkernde westdeutsche Privilegiertengeschichte ist. Keine Outsider-Story. Und das nicht nur wegen des NDW-Superhits, der am Anfang steht. Man kann sich jedenfalls in Deutschland schlecht vorstellen, dass der Typ all die Budgets und Verträge und Jobs und den ganzen Vertrauensvorschuss all der Gremien und Chefs auch dann bekommen hätte, wenn er zum Beispiel wirklich eine Frau wäre. Nicht dass man ihm das zum Vorwurf machen möchte. Aber die Reflexion der gesellschaftlichen Privilegien gehört beim Lesen natürlich dazu, zumal dann, wenn man das Kunstwerk bestaunen will. Apropos »bestaunen«: Die Geschichten sind bei allem Witz nicht auf Witz gebürstet. Und bei allem Krawall nicht auf Krawall. Man kann sich beim Lesen vorstellen, dass Andreas Dorau so spricht, wie das Buch klingt und so klingt, wie das Buch spricht. Und das ist genau richtig so.



VORABDRUCK

DIE »FRED VOM JUPITER«-GESCHICHTE

Gemeinsam mit Sven Regener hat Andreas Dorau seine Geschichte aufgeschrieben: *Ärger mit der Unsterblichkeit* berichtet darüber, wie der Sohn eines Pfarrers erst zum Popstar aus Versehen - und später zu einem der vielseitigsten und interessantesten Avant-Künstler der Republik wurde. SPEX druckt das erste Kapitel des Buchs exklusiv vorab.

TEXT: Andreas Dorau & Sven Regener

Es war mein letztes Jahr in der Otto-Hahn-Gesamtschule in Hamburg, also die zehnte Klasse, es war das Jahr 1981, ich war sechzehn und es war Sommer. Ich hatte bei Alfred Hilsbergs Plattenfirma Zick Zack schon eine EP mit drei Stücken veröffentlicht, die hieß *Der lachende Papst*, aber meine Mitschüler wussten nichts davon. An meiner Schule gab es nur Punk-, aber keine New-Wave-Hörer und überhaupt interessierten sich die meisten nicht für Musik. Ich führte gewissermaßen ein Doppelleben. Holger Hiller und Albert Oehlen waren meine Musikfreunde, und die waren sieben bis zehn Jahre älter als ich.

Dann war in der Schule Projektwoche. Für die Projekte wurden altersübergreifend Gruppen aus den achten, neunten und zehnten Klassen gebildet. Ich entschied mich für den Kurs »Fahrradfahren durch Hamburg«. Weil dort aber die erste Aufgabe darin bestand, einen Reifen zu flicken, verließ ich die Gruppe wieder, weil das bei uns zu Hause immer meine Mutter machte. Dadurch kam ich mit einiger Verspätung in den Kurs »Wir machen einen Popsong«, da war es schon Freitag und wir wurden aufgefordert, übers Wochenende etwas vorzubereiten, einen Song zu schreiben oder einen Liedtext. In dem Kurs befand sich auch Olaf Maurischat, ein Junge aus der Parallelklasse, den ich als Einzigen einigermaßen leiden konnte. Mit dem ging ich am Wochenende ins »Geisterfahrer«-Studio, ein Vierspurstudio von Matthias Schuster. Dort nahmen wir den Backing-Track für das spätere Lied »Fred vom Jupiter« auf. Dafür musste ich Matthias Schuster einhundert Mark bezahlen.

Am Montag stellten alle ihre Hausarbeiten vor und es wurden vier Gruppen gebildet, die daran weiterarbeiten sollten. Bei meinem Stück meldeten sich nur drei Mädchen aus der achten Klasse. Die Mädchen fanden meinen Text schlecht und schrieben einen anderen, ich steuerte nur einen von mir zu sprechenden Part bei. Ein paar Tage später ging der Lehrer mit uns in ein Achtspur-Tonstudio, wo alle vier Songs der Projektgruppe aufgenommen wurden. Die Mädchen sangen, ich sprach meinen Part und das war's dann.

Kurz darauf gingen die Schulferien los und ich fuhr nach Düsseldorf, um einen Fanbesuch bei der von mir sehr bewunderten Band Der Plan zu machen. Die Musiker von Der Plan, die auch die Plattenfirma Ata Tak betrieben, fanden »Fred vom Jupiter« gut und wollten den Song auf einer Single herausbringen. Wir gingen gleich ins Studio und nahmen eine B-Seite auf, die hieß »Auch die Heimat ist nicht mehr schön«, es war ein Instrumentalstück und sollte Freds Rückkehr auf seinen Heimatplaneten beschreiben.

Aber der Lehrer in Hamburg wollte von einer Veröffentlichung des Liedes nichts wissen, er verbot mir die Verwendung der mit ihm gemachten Aufnahmen. Ich fand das nicht gut und suchte mir über einen Freund einige Mädchen zwischen elf und fünfzehn Jahren zusammen, mit denen ich wieder ins Geisterfahrer-Studio ging und die Gesangsspuren neu aufnahm. Da ich die Backing-Tracks ohnehin mit Olaf Maurischat am Wochenende und auf eigene Kosten gemacht hatte, war dadurch meiner Ansicht nach die Schule aus dem Spiel.

Einige Wochen später wurde die Single auf dem Ata-Tak-Label veröffentlicht und zur selben Zeit ging die Sache mit der »Neuen Deutschen Welle« durch die Decke. Deshalb lief das Stück plötzlich überall im Radio, was bei einer Ata-Tak-Veröffentlichung sonst nie der Fall gewesen wäre. Wir verkauften binnen weniger Wochen zwanzigtausend Singles und es meldeten sich bei uns andere, größere Plattenfirmen. Wir lizenzierten die Aufnahme an die Teldec weiter und zugleich schickte mich Thomas Fehlmann, ein Bandkollege von Holger Hiller, zu einem großen Musikverlag, Francis, Day & Hunter, die würden das Stück gerne verlegen und ich solle mich doch dort einmal melden. Da fühlte ich mich sehr geschmeichelt und ging hin und unterschrieb einen Verlagsvertrag für das Stück. Obwohl, eigentlich unterschrieb meine Mutter, ich war ja noch nicht volljährig.

Mit dem Lehrer hatte ich keinen Kontakt, weil ich nach der zehnten Klasse nicht mehr zur Schule ging. Er meldete sich aber von sich aus und wollte gegen das Lied und seine Veröffentlichung vorgehen. Sein Argument war, dass das Stück in der Schule entstanden und daher geistiges Eigentum der Schule sei. Daraufhin fand eine Besprechung zwischen dem Lehrer und Francis, Day & Hunter statt, zu der ich nicht eingeladen wurde. Danach war der Lehrer mit allem einverstanden, bestand aber darauf, dass er treuhänderisch für die Schule als Textdichter eingetragen würde.

Fred vom Jupiter wurde ein gigantischer Hit und ist nach wie vor eines der bekanntesten Lieder aus der Zeit der Neuen Deutschen Welle. Ich habe viel Geld damit verdient, andere aber noch viel mehr. Es hat sich vielhunderttausend-, wenn nicht gar millionenfach in aller Welt in allen möglichen Formen und Formaten verkauft und wird nach wie vor im Radio gespielt, gerne nachts. Ich war immer davon ausgegangen, dass die GEMA-Einnahmen aus der Textdichtung meiner alten Gesamtschule zugutekamen, manchmal steigerte ich mich in Tagträume hinein, die von ganzen Gebäuden handelten, die für die Schule von diesem Geld gebaut wurden. Und als ich vor einigen Jahren in einer GEMA-Abrechnung einen neuen Namen in der Textdichter-Nennung entdeckte, dachte ich erst, jemand habe das Lied für eine Rap-Verwurstung missbraucht und forschte der Sache hinterher. Dabei stellte sich heraus, dass es der Name von einem der drei Mädchen war, die damals den Text geschrieben hatten. Ich nahm mit ihr Kontakt auf und erfuhr, dass sie und die beiden anderen Mädchen von dem Lehrer, der auch ihr Klassenlehrer gewesen war, außer einer kleinen Abschlagszahlung vor fünfundzwanzig Jahren nie mehr etwas bekommen hatten.

Ich ließ meinen Anwalt, Joern Zimmermann, auf die Sache los. Leider konnte nicht mehr sicher geklärt werden, wie viel Geld über all die Jahre an den Lehrer geflossen war, der Lehrer hatte angeblich keine Unterlagen mehr, meine waren bei einem Wasserschaden zerstört worden, Francis, Day & Hunter wollten nicht helfen und bei der GEMA kamen wir auch nicht weiter. Deshalb musste das geschätzt werden. Die geschätzte Summe wurde dann von dem Lehrer sofort und ohne weitere Umstände an die Mädchen beziehungsweise deren Erben ausgezahlt. Er sagte, er habe ja bloß die Adressen seiner damaligen Schülerinnen nicht gewusst.

Die Otto-Hahn-Gesamtschule hat nie einen Pfennig bekommen. Die Sporthalle »Fred vom Jupiter« wurde also nie gebaut.

ANDREAS DORAU & SVEN REGENER
ÄRGER MIT DER UNSTERBLICHKEIT
GALIANI VERLAG BERLIN, 192 S.

GEGEN DEN SCHEISS DER WELT

In seinem Buch *Der Aufstand* bezeichnet der italienische Philosoph Franco »Bifo« Berardi Niklas Luhmann als einen Johnny Rotten der politischen Fantasie. Kein abwegiger Gedanke, wie eine neue Lydon-Autobiografie verdeutlicht.

TEXT: Cord Riechelmann

Jedes Ich ist hassenswert, und es ist einer der vielen wunderbaren Aspekte in John Lydons Autobiografie, dass er das weiß. »Kein Mensch kann etwas so Schlechtes über mich schreiben, dass ich nicht selbst schon darauf gekommen wäre, und bei richtig brutalen Verrissen denke ich meistens: ›Mann, da waren sie ja noch gnädig‹«, schreibt er gleich am Anfang. *Anger Is An Energy* – Lydons bereits zweite Autobiografie nach *No Irish, No Blacks, No Dogs* – heißt das Buch unverändert in der deutschen Ausgabe, und auch das ist gut. Die Wut oder der gute alte Hass sind hierzulande mit dem Auftreten des sogenannten Wutbürgers ja in ihre geschichtslose Phase eingetreten. Damit hat Lydon als geschichtsbewusster Anarchist natürlich überhaupt nichts zu tun. Wer in die Geschichte eintritt, indem ihm ein betrunkener Vater auf den Arsch klatscht, steht nie am Anfang von irgendwas, und hat schon gar kein Recht, auch nur die geringste Deutungshoheit zu beanspruchen. »Wir machen alle dasselbe durch«, heißt das in Lydons Worten, und trotzdem führt natürlich kein Weg daran vorbei, in den Kampf mit sich selbst einzutreten.

Den Beginn der Sex Pistols beschreibt Lydon als den vorverlegten Beginn des Castings einer Boygroup in Vivienne Westwoods Klamottenladen Sex in London. Den Namen Sex Pistols gab es schon, den hatten Westwood und Malcolm McLaren einmal auf ein T-Shirt drucken lassen. Ebenso war das Fashion-Victim Sid Vicious, später der Authentizitätsjunkie der Pistols, schon da. Es fehlte nur ein Sänger, und als den casteten sie Lydon, der zwar nicht singen konnte, aber irgendwie nach Ausdruck und verhungertem Kunststudenten aussah. Es ist einfach großartig, wie Lydon mit ein paar Worten seinen konventionellen Gesangsunterricht beschreibt, der ihm zwar nichts genützt hat, aber trotzdem lehrreich war. Ebenso wie andere Begegnungen mit Bildung im klassischen Sinne. So bedankt er sich einmal bei den öffentlichen Bibliotheken Englands, denen er, dem laut eigener Auskunft seine Mutter mit vier Jahren das Lesen beigebracht hat, alles verdanke. Absolut alles.

Lydons Erzählung ist intensiv und genau, allerdings nimmt er sich als Einzelfall weniger ernst, als das häufig der Fall ist. So interessiert sich Lydon eigentlich überhaupt nicht für seine Geschichte als Kind im »scheißarmen« Nordlondon. Es geht ihm vielmehr um das Exemplarische dieser Kindheit, die Enge, die daraus folgenden körperlichen Berührungen mit den Eltern und jüngeren Geschwistern, die ohne übertriebene Zärtlichkeit sind. Und schließlich um seine Meningitis-Infektion, die er bekam, weil er gern im Hof in Wasserpfützen mit Ratten spielte. Die Infektion brachte ihn ins Krankenhaus, er fiel in ein langes Koma, nach dem er erst wieder Erinnern und Sprechen lernen musste, während er eines immer konnte: lesen. Dass er damals überlebt hat, begreift Lydon als reinen Zufall mit zukunftsichernder Wirkung: Weil sie ihn im Krankenhaus täglich mit Spritzen malträtierten, entwickelte er eine Spritzenphobie, die ihn davor bewahrte, später wie halb Punklondon ein Junkie zu werden.

Nebenbei porträtiert er mit wenigen Strichen die Figuren dieses Londons aus geschichtsanalytischer Perspektive. So wird Vivienne Westwood als Geschäftsfrau beschrieben, die Margaret Thatcher in Autoritätsfragen gewissermaßen vorwegnahm, und Malcolm McLaren als ein Vorläufer von Arsène Wenger, dem aktuellen Fußballtrainer von Arsenal London. Wobei diese ins Allgemeine drängenden Typologien nie an den Haaren herbeigezogen sind, sondern immer der konkreten Beschreibung fast zwangslogisch entspringen. Ein Verfahren, das Lydon schlüssig auf die Formel bringt: Ohne Intellektualität geht es nicht.

An diesem Punkt verbindet sich Lydons *Anger* mit einem ganz anderen Buch, nämlich Franco »Bifo« Berardis *Der Aufstand. Über Poesie und Finanzwirtschaft*. Berardi beschreibt darin den Soziologen Niklas Luhmann als einen »Johnny Rotten der politischen Fantasie«. Indem Luhmann in den Achtzigerjahren davon gesprochen hat, dass es keine Zukunft gebe, sondern das Hier und Jetzt die Nicht-Zukunft sei, habe er parallel zu den Sex Pistols – und wie diese weit im Voraus – die Gegenwart des aktuellen europäischen Albtraums beschrieben. Womit Berardi einen Vergleich geschaffen hat, der einem in seiner zutreffenden Klarheit frappierend offenbar wird, wenn man bei Lydon jetzt liest, wie man aus diesem neoliberalen Albtraum wieder herausfindet: nur mit Worten. Berardi würde hier etwas altbacken Poesie sagen, aber es geht um die Wirkung von Worten, auch weil man sich derer immer bedienen kann, weil – selbst wenn ihre Bedeutungen schwanken – Worte das einzige sind, womit man immer kämpfen kann gegen den Scheiß der Welt.

JOHN LYDON
ANGER IS AN ENERGY – MEIN LEBEN UNZENSIERT
AUS DEM ENGLISCHEN VON CLARA DRECHSLER, HARALD HELLMANN, WERNER SCHMITZ
HEYNE HARDCORE, 656 SEITEN

FRANCO »BIFO« BERARDI
DER AUFSTAND. ÜBER POESIE UND FINANZWIRTSCHAFT
AUS DEM ENGLISCHEN VON KEVIN VENNEMANN
MATTHES & SEITZ BERLIN, 187 SEITEN

FRANK WITZEL
DIE ERFINDUNG DER ROTEN ARMEE FRAKTION DURCH EINEN MANISCH-DEPRESSIVEN TEENAGER IM SOMMER 1969
MATTHES & SEITZ BERLIN, 800 SEITEN

Frank Witzel ist so etwas wie der »Sneaky« Pete Kleinow der deutschen Kulturlandschaft, jener Studiomusiker, der zwischen 1967 und 2007 so ziemlich jede Pedal-Steel-Gitarre spielte, die es zu bedienen gab. Ähnlich wie Kleinows begegnet einem auch Witzels Name in immer neuen Kontexten. Er tritt als Lyriker und Illustrator auf, hält Vorträge, verfasst Essays. Am bekanntesten wohl sein Gespräch mit Thomas Meinecke und Klaus Walter, das 2005 unter dem Titel *Plattenspieler* erschien. Ganz nebenbei, so scheint es, schreibt der Offenbacher auch noch Romane.

Diese sind jedoch stets bemerkenswert. Seit seinem vor 14 Jahren erschienenen Debüt *Bluemoon Baby* kultiviert Witzel einen in Deutschland einzigartigen Stil, der international am ehesten mit Thomas Pynchon zu vergleichen ist. Aus Popkultur, entrückten Anekdoten und scheinbaren Nebensächlichkeiten rührt Witzel ein höchst zeitdiagnostisches Amalgam, dem Faktizität und Objektivität völlig schnuppe sind. Und trifft damit die Realität im Kern – eine Mischung aus Groteske und Freakshow.

Da ist auch sein neuester Roman keine Ausnahme. Vordergründig geht es darin um das, was der Titel verspricht: *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*. Die echte RAF ist dabei lediglich eine bessere Staffage. Kaufhausbrände und Gründung der Stadtguerilla nimmt man als dezentes Hintergrundrauschen in kolportierten Fernsehausschnitten und den Gesprächen der Eltern wahr. Gudrun Ensslin ist eine Indianersquaw aus braunem Plastik, Andreas Baader ein Ritter in schwarzglänzender Rüstung. Schauplatz: Die »Schatzkiste« des kindlichen Erzählers.

Natürlich nimmt der 13-jährige Junge die damaligen Ereignisse auf, auch die von ihm als eine Art Abenteuerspielplatz verklärte DDR findet ihren Platz. Doch er macht sich seinen eigenen Reim auf die Dinge. Zwischen katholischer Erziehung und Märklin-Eisenbahn im Kinderzimmer entwirft er seine eigene Version der RAF. Ob die von der echten inspiriert ist, bleibt offen, die Kernmitglieder Bernd und Claudia beanspruchen das Namenspatent jedenfalls für sich. Und bedienen sich für ihr Logo beim Wappen des örtlichen Turnvereins.

Doch die Geschichte ist eigentlich egal. Frank Witzel entwirft auf 800 Seiten durch das Prisma eines kindlichen Geistes ein famoses Schattenspiel der alten BRD. Schon auf den ersten Seiten rast man an der Drogerie Spalding, Lebensmittel Lehr, dem Sängerheim und einer Frau in Kittelschürze vorbei. Ein Crashkurs in vergangener Lebensrealität im NSU Prinz. Witzels BRD ist entrückt und auf eine warme Art befremdlich – ganz so, wie es das biedere Bollwerk gegen den Kommunismus zu dieser Zeit wohl tatsächlich war.

Mit einer überwältigenden Menge an Geschichten und Geschichte hat Frank Witzel sein bisher bestes Buch geschrieben. Nicht etwa aus nostalgischen Gründen, sondern gerade weil es den Nachgeborenen einen Eindruck davon vermittelt, auf welchem Fundament dieses Deutschland gebaut ist. Die alte BRD ging nämlich 1989 mit der DDR zugrunde.

Dennis Pohl

WESTBAM
DIE MACHT DER NACHT
ULLSTEIN, 320 SEITEN

»Marschmusik was my first love!«, schreibt Westbam. Obwohl das nicht gerade der Soundtrack zur antiautoritären Erziehung gewesen sei, die seine Hippieeltern ihm angedeihen ließen. Eines Tages legte der kleine Maximilian Lenz den Radetzkymarsch auf, ließ sich von den vorwärts drängenden Beats ergreifen, packte seinen Koffer und ging auf Wanderschaft – bis ihn seine Mutter ein paar hundert Meter weiter fand, schimpfte und wieder nach Hause brachte. Die hypnotische Macht des Beats, die »Basspauke im Herzen«, hat ihn aber nicht mehr losgelassen.

Westbams soeben erschienene Autobiografie *Die Macht der Nacht* ist ein Füllhorn von Anekdoten. Westbam erzählt vom Plattenauflegen und vom Drogennehmen, aber auch von der Freundschaft und von Auseinandersetzungen mit Kollegen und Konkurrenten. Letztere bleiben nicht aus, wenn einer was will und dabei von einem Mentor wie William Röttger unterstützt wird. Der Anarchist und Ex-Hippie gab den Patriarchen, der dem jungen Genie den Weg bahnte.

Rhythmus und Timing zu beherrschen, schadet beim Schreiben nicht. Wenn lakonischer Humor und Selbstironie dazukommen, freut sich der Leser. Es macht daher Spaß, Westbams Erinnerungen zu lesen, in denen Intimfeinde wie Tim Renner mittels bloßer Nennung von Fakten abgewatscht werden: »In Davos beim World Economic Forum wurde er als ›Global Leader for Tomorrow‹ benannt, und man kann ihn bei der ›Agentur für Helden‹ für Vorträge buchen.«

Für Hüter der reinen Underground-Lehre ist die Figur Westbam selbst ein ewiges Ärgernis. Der Typ, der Techno erst verpennt und dann bei seiner Kommerzialisierung ganz vorne mitgemischt hat. Und hatte Westbam nicht mit Jürgen Laarmann die idiotische Parole von der »ravenden Gesellschaft« verbreitet?

Dummerweise war Westbam aber auch der erste, der Mitte der Achtziger die neue Ära der DJ-Kultur ausrief und kurz darauf selbst Musik produzierte, die auf *Mix, Cuts & Scratches* basierte. »Monkey Say, Monkey Do« war sein erster Hit. Er lief bei den Acid-House-Partys im Londoner *Second Summer Of Love* rauf und runter. Wenn man sich heute alte Westbam-Tracks wie »A Long Hard Dick« von 1988 oder das Album *The Cabinet* von 1989 anhört, zeigt sich, wie gut diese Musik gealtert ist.

Er mochte immer Musik, »die auf die Knochen zielt und auf die Fresse«, schreibt Westbam, den kommenden »Disco Riot« fest im Blick. Am Karneval liebte der kleine Maximilian die Männer, die mit Stab in der Hand den Kapellen den Takt angeben. »Ich wünschte mir sehr, auch so einer zu werden, und der Witz liegt nahe, dass dieser Wunsch in Erfüllung gegangen ist.«

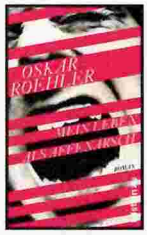
Ulrich Gutmair

OSKAR ROEHLER
MEIN LEBEN ALS AFFENARSCH
ULLSTEIN, 224 SEITEN

Das hippe, schicke, begehrte Berlin war wahrscheinlich noch nie so abgrundtief kaputt und verkommen wie heute, wo sie die letzten Baulücken sauber schließen und sich die letzten Bart-Deppen ihre Unterarme dicht tackern lassen. Alles so schön ordentlich hier. Okay, genug, es herrscht radikales Sentimentalitätsverbot, weil das Gejammer ja grundsätzlich lächerlich und verblödet ist. Aber der Reihe nach.

Robert aus Westdeutschland kommt Anfang der Achtzigerjahre aus der Provinz nach Westberlin. Er ist Punk, einsam, kaputt und orientierungslos. Er trägt einen Wehrmachtsmantel und wäre gerne Dichter, aber das klappt irgendwie nicht. Das ist auch egal in einer Stadt, die Oskar Roehler in seinem neuen Roman *Mein Leben als Affenarsch* als ein dunkles, morbides Drecksloch beschreibt, in dem alle auf Speed sind und in der vor allem Wichser wohnen. Das ist wörtlich zu nehmen.

Robert wischt kübelweise Sperma von den Kabinenscheiben einer Peep-Show und onaniert selbst auf jeder zweiten Seite. Berlin, Wichserhauptstadt, jeder ist nur mit sich selbst beschäftigt, der Ruinenhaufen schmort im eigenen Saft und genügt sich völlig selbst, völlig klar. Liegt auch am Speed, dem wahren Berliner Ur-Treibstoff, macht Robert und alle schön stumpf, die alte Soldatendroge, die das Hirn ausräumt: »Skrupel und Moral gehen mit diesem Gedächtnisverlust komplett verloren. Massenexekutionen sind kein Problem mehr.«

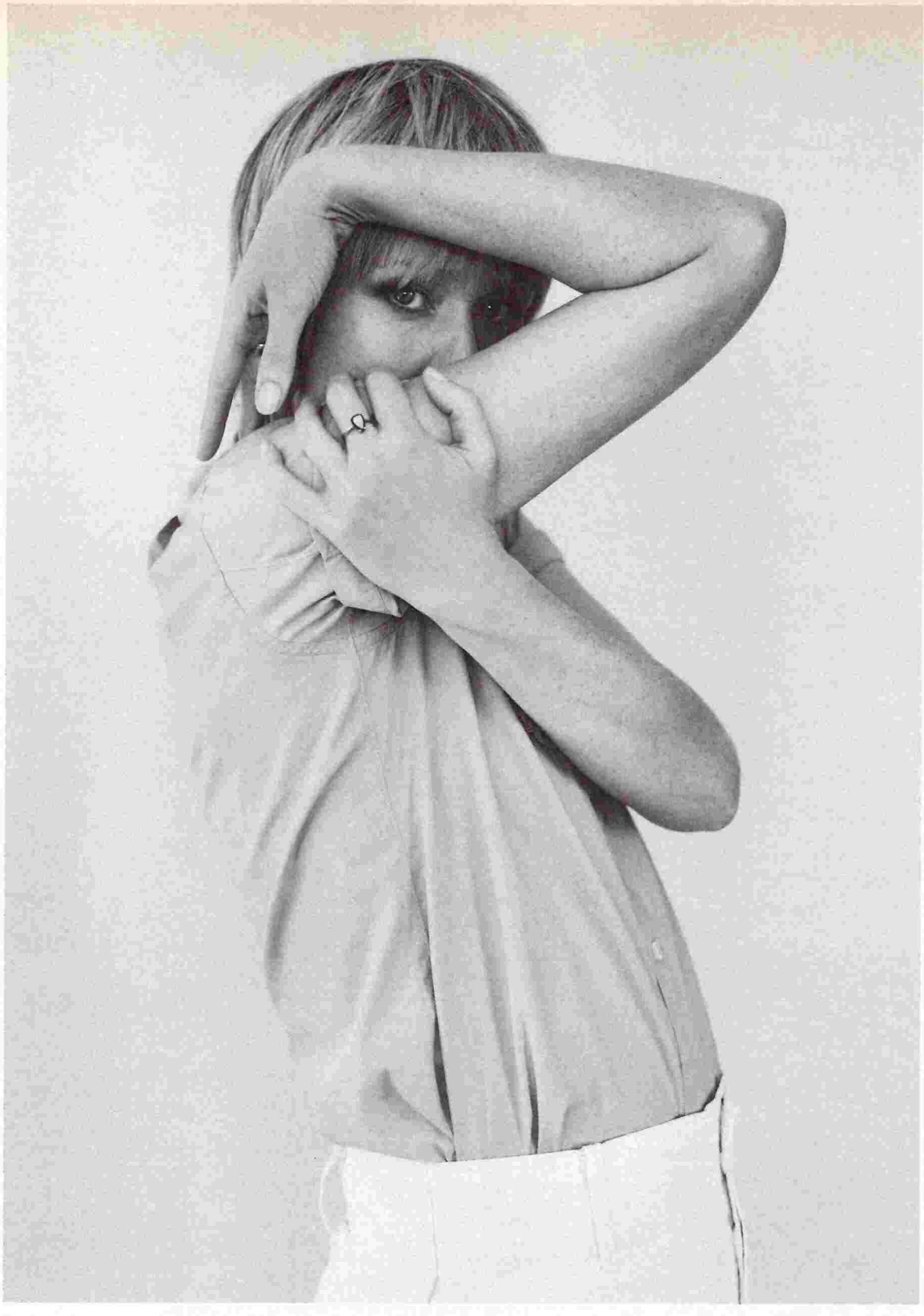


Roehler beschreibt ein verwundetes Berlin, das in einer Art Kriegszustand verharrt, jeder haust und vegetiert irgendwie vor sich hin, maximaler Ekel vor allem und allen kann sich maximal entfalten, Wut und Hass ganz ungefiltert, das ist die Freiheit, die sie meinen.

Robert wohnt in einem Weddinger Kellerloch, der Hausmeister kackt ihm vors Fenster, Blixa Bargeld serviert im Risiko Wodka und sagt »Gott ist nicht im Arsch der Schwulen«, auf dem Klo zieht Robert noch mehr Wachmacher. Der Beziehung zur Nutte Nina hilft das bedingt: »Ficken geht nur noch von hinten, prügeln geht auch noch von vorne.« Ein toter Fötus liegt auf dem Boden, es muss Liebe sein, irgendwie. Aber hier will niemand nachdenken. »Wir müssen nicht reflektieren. Der Beste ist der, der sich selbst zerstört.«

Oskar Roehler hat ein Buch geschrieben, das einem so liebevoll in die Fresse haut wie ein guter Punk-Song. Alles sinnlos, alles unendlich trostlos und unerträglich schroff – und doch zärtlich existenziell. Das ist *raw energy* von ganz unten. Und ja, für einen Augenblick wird man dann doch sentimental: Könnten die ganzen früheren Münchner Schumann's-Spießer, die in Mitte jetzt gerne den Ton angeben, bitte mal für einen klitzekleinen Erinnerungsmoment kurz aus dem Bild gehen? Danke.

Rainer Schmidt



»Extravaganz ist eine Rüstung«

RÓISÍN MURPHY

TEXT: Diana Weis FOTOS: Phil Dunlop

Die Frau ist ein Pop-Gesamtkunstwerk. Róisín Murphy glaubt an die lebensverändernde Kraft der Mode, obwohl ihre exzentrische Ästhetik in der Musikbranche lange Zeit als künstlerischer Selbstmord galt. Ein Gespräch über Ikonen, Epigonen und den Mut zum Außenseitertum.

Róisín Murphy, Sie gelten als eine der wichtigsten popkulturellen Stilikonen der letzten 20 Jahre. Trotzdem landen Sie in Ihrer Heimat England regelmäßig in den *Worst-dressed*-Listen der Klatschmagazine. Wie fühlt sich das an? Ich habe mich mittlerweile daran gewöhnt. Vor ein paar Jahren konnte man zumindest noch deutliche Unterschiede ausmachen zwischen dem, was als guter, und dem, was als schlechter Stil galt. Heute lässt sich kaum mehr voraussagen, ob man für einen Look Applaus ernten wird oder den Kopf abgerissen bekommt. Dieses ganze Fashion-Blogger-Ding hat dazu geführt, dass Proportionen sich rasend schnell ändern. An einem Tag muss man riesige Handtaschen mit sich herumtragen, am nächsten dann klitzekleine und so weiter. Allerdings hat die Art, wie Frauen in unserer Kultur beobachtet und beurteilt werden, auch immer etwas von einer Hexenjagd. Es ist, als ob die Klatschmagazine sagen wollten: Was glaubt die eigentlich, wer sie ist? Die muss wohl ein bisschen zurechtgestutzt werden. Das ist ein Klassiker.

Das berühmte Schwanenkleid, das Björk 2001 zur Oscar-Verleihung trug, ist jetzt im MoMA in New York ausgestellt. Für dieses Kleid hat die Presse Björk regelrecht hingerichtet. Dass es jetzt im Museum gezeigt wird, ist doch eine wundervolle Pointe. Marjan Pejoski, der das Kleid entworfen hat, ist ein guter Freund von mir. Ich betrachte solche Kreationen nicht als Mode im kommerziellen Sinne, sondern als Kunst. Für eine Performerin wie mich unverzichtbares Handwerkszeug.

Wie wichtig sind gesamtkonzeptionelle Zusammenhänge für Sie? Haben Sie bei der Arbeit an Ihrem neuen Album *Hairless Toys* schon daran gedacht, wie die Songs sich visuell umsetzen lassen?
Bei der Arbeit an einer Platte bin ich total auf die Musik konzentriert, es dauert dann eine Weile, bis sich daraus eine bestimmte Ästhetik ergibt. Ich mache mein Styling immer selbst, und als das Shooting für das Albumcover anstand, bin ich erst mal durch sämtliche Vintage-Läden gezogen. Mir war es wichtig, einen zeitlosen Look zu finden, deshalb wollte ich keinen bestimmten Designer tragen. Der Titel des Albums hat mir bei der Suche sehr geholfen. Als ich die rote Bluse, die ich auf dem Coverfoto trage, in einem Laden entdeckte, wusste ich sofort: Das ist so was von *Hairless Toys*! Diese Bluse ist aus einem ganz widerlichen, billigen Material – 100% Polyester – und hat einen hässlichen großen runden Kragen. Sie strahlt irgendwie etwas Brutales aus. Trocken, kalt, unheimlich, angsteinflößend – wie etwas aus einem Traum oder einer Kindheitserinnerung. Das bedeutet *Hairless Toys* für mich, es entspricht dieser Ästhetik. Gebäude können *Hairless Toys* sein. Berlin ist *Hairless Toys*.

Weil es so hässlich ist?
Es geht eher um eine bestimmte Atmosphäre. Vielleicht hat es gar nicht so viel mit der Realität zu tun, sondern vielmehr mit der Idee dieser Stadt. Die ganze Bowie-Berlin-Ära ist ziemlich *Hairless Toys*.

Berlin als ein mythischer Ort, an dem die Ausgeflippten sich zusammentun, so wie Sie es in dem Song »Gone Fishing« auf Ihrem neuen Album beschreiben?
Die Lyrics zu diesem Song habe ich geschrieben, nachdem ich den Dokumentarfilm *Paris Is Burning* von Jennie Livingston gesehen hatte. Es geht darum, ausgegrenzt und ausgestoßen zu sein. Und darum, deine eigene Familie innerhalb einer Jugendkultur zu finden. Dieses Thema zieht sich durch das gesamte Album.

Die Philosophin Judith Butler benutzt *Paris Is Burning* als einen Beleg für ihre Theorie, dass Geschlechterrollen das Ergebnis performativer Prozesse sind. Sehen Sie da Parallelen zu Ihren eigenen Bühnenshows?
Als Künstlerin fühle ich mich nicht wie eine Frau. Natürlich fühle ich mich auch nicht wie ein Mann, aber ich denke nicht, dass ich Musik für Frauen mache. Als Bühnenfigur bin ich weder männlich noch weiblich. Ich möchte zeigen, was es bedeutet, ein Mensch zu sein. Dieses Menschsein ist ein zutiefst komplexer Vorgang. Es vereint widersprüchliche Aspekte, die eigentlich überhaupt nicht zusammenpassen. So wie es in dem Moloko-Song »Forever More« heißt: »Endless tears / Forever joy«.

Die Kids in dem Film imitieren kommerzielle Fashionshows und eignen sich damit etwas an, wovon sie eigentlich ausgeschlossen sind. Glauben Sie an Stil als Selbstermächtigungsgeste?
Ja, definitiv. Extravaganz kann eine Rüstung sein. Aber Stil ist noch viel mehr als das, es geht um unverfälschten, nicht korrumpierbaren künstlerischen Ausdruck. Sich mit anderen Ausgestoßenen zusammenzutun, setzt sehr viele kreative Energien frei. Diese Erfahrung habe ich in meiner Jugend bereits gemacht. Das ist die universelle Geschichte eines Teenagers, der nicht zum Mainstream oder in das Schulsystem passt. Der sich nicht für dieselben Dinge interessiert wie die meisten anderen Kinder. Wenn man Glück hat, findet man andere Außenseiter mit ähnlichen Interessen – und dann findet man auch sich selbst.

Gibt es da eine Logik, die sich bis heute fortsetzt? Wollen Sie aufgrund dieser Erfahrung nicht mit professionellen Stylisten arbeiten oder mit kommerziellen Modelabels in Verbindung gebracht werden?
Ich sage niemals nie. Ich muss immer wieder ausprobieren, was zu mir passt. Sollte ich mich in ein paar Jahren damit wohlfühlen, als Aushängeschild eines Designers rumzulaufen, dann mache ich das eben. Bei den Visuals für mein Album habe ich alles selbst gemacht, weil ich es nicht hinterher bereuen wollte, von Kopf bis Fuß in Prada oder ein anderes Label gekleidet zu sein. Das wäre dann die Vision von jemand anderem gewesen. Ich musste mir Zeit lassen, um etwas Einzigartiges zu schaffen. In gewisser Weise bin ich mit *Hairless Toys* zu meinen Wurzeln zurückgekehrt. Schon als Teenager habe ich in Charity-Shops und auf Flohmärkten nach Sechzigerjahre-Sachen gesucht. Diese Kleider haben mir dabei geholfen, ich selbst zu sein. Ich musste in der Zeit zurückreisen, um etwas zu finden, das mir allein gehörte. Etwas, das niemand sonst hatte – zumindest niemand, den ich kannte. Ich wollte ein einzigartiges Individuum sein.

»Als Performerin trage ich tausend Masken, aber nur, um mit ihrer Hilfe die Wahrheit zu erzählen.«

War diese Faszination für Mode immer da oder gab es einen auslösenden Moment?
Als Kind habe ich auf dem Dachboden meiner Tante eine Truhe mit fantastischen Sixties-Kleidern gefunden und mich sofort verliebt. Ich verkleidete mich aber schon vorher gerne und hatte ausgeprägte textile Fantasien. Als ich zwölf Jahre alt war, habe ich mir meine langen blonden Haare raspelkurz abschneiden lassen. Mein Vater musste weinen, als er mich so gesehen hat, aber ich fand es großartig. Ich bin in einer Kleinstadt im Süden Irlands aufgewachsen. Dort bin ich dann in dem alten Hochzeitskleid meiner Tante mit meiner Stoppelfrisur herumgelaufen. Ich war zwar eine Außenseiterin, aber ich habe mich was getraut.

Gab es in der Schulzeit Probleme wegen Ihres Kleidungsstils?
Ich hatte eher Probleme wegen meines Benehmens – ich war immer sehr selbstbewusst und habe das durch meinen Kleidungsstil nach außen hin auch gezeigt. In meiner Schulzeit gab es häufiger Situationen, in denen andere Mädchen regelrecht Krieg gegen mich geführt haben. Heute weiß ich, dass Leute, die andere fertigmachen wollen,

»Leider habe ich keine Ahnung, wie man es anstellt, ein riesiger internationaler Popstar zu werden.«

sich meistens selbst bedroht fühlen und Angst haben. Ich denke, sie konnten einfach nicht begreifen, warum sich auf einmal eine traut, aus der Reihe zu tanzen. Nachdem mir klar wurde, dass ich mich mit den anderen Außenseitern zusammentun konnte, machte es auf einmal Klick. Alles fügte sich, und ich konnte endlich die Person werden, die ich sein wollte.

Waren Sie jemals Teil einer Jugendbewegung?
Ich habe bei *allen* Jugendbewegungen mitgemacht! Mit 14 habe ich Sonic Youth entdeckt und mich in der Indie-Rock-Szene rumgetrieben. Sub Pop und The Jesus & Mary Chain und solche Sachen. Ich habe damals in Manchester gewohnt und angefangen, in Nachtclubs zu gehen – dann kamen Dance Music und Black Music, HipHop und schließlich Rave. Danach bin ich nach Sheffield gezogen – dort mischt sich alles viel mehr. Schwarze und Weiße tanzten zusammen. Dort habe ich mehr über die Geschichte der Tanzmusik gelernt und viele neue Leute getroffen. Die Kids in Manchester haben zwar alle Musik geliebt, sind aber später trotzdem Lehrer, Journalisten oder Rechtsanwälte geworden. In Sheffield traf ich dann endlich Leute, die selbst Musik gemacht haben.

Bedauern Sie die Kids von heute, weil sie nichts Neues mehr entdecken können und alles schon aus dem Internet kennen?
Ich denke, wir müssen langsam damit aufhören, so viel Wert auf die Meinung und das Verhalten der Jugend zu legen. Diese ganze Vorstellung, dass Jugendkultur an sich etwas ist, das bedeutungsvoller und interessanter ist als das, was mittelalte oder alte Leute machen, halte ich für überholt. Jugendkulturen sind entstanden, weil die Kids in den Sechzigern auf einmal Geld hatten, das sie ausgeben konnten. Im Grunde ging es dabei also immer nur um Kommerzialisierung.

Welche Bedeutung hat die Art, wie Sie sich kleiden, für Ihre Karriere als Musikerin?
Durch meine ganze Karriere hindurch musste ich die idiotischsten Fragen von männlichen Musikjournalisten dazu beantworten, warum ich mich so anziehe, wie ich mich anziehe. Ich hatte oft den Eindruck, als Künstlerin deswegen weniger ernst genommen zu werden. Das hat mich allerdings nur noch mehr angestachelt. Die Vorurteile, denen ich begegnete, waren für mich wie eine *Carte blanche*, um richtig auszuflippen. Ach, euch gefällt nicht, wie ich mich anziehe? Dann seht euch das hier mal an! Das ist ein Kleid mit eingebauter Beleuchtung! Was, ihr denkt nicht, dass das Kunst ist? Ich zeig euch, was Kunst ist! Kunst muss nicht schmerzvoll und pseudoauthentisch sein, um die Menschen zu berühren. Als Performerin trage ich tausend Masken, aber nur, um mit ihrer Hilfe die Wahrheit zu erzählen. Ich würde nie im Leben auf die Idee kommen, mich nur in Jeans und T-Shirt auf die Bühne zu stellen. Das wäre unaufrichtig.

Als Lady Gaga 2008 auf der Bildfläche erschien, war es unübersehbar, dass sie sich ihr modisches Konzept bei Ihnen abgeschaut hatte. Fühlen Sie sich von Gaga beklaut?
Es ist offensichtlich, dass ich diese übertriebene Sache mit den verrückten Outfits schon vorher gemacht habe. Die Schulterpolster. Die Hüte. Natürlich war ich selbst wiederum total von Grace Jones beeinflusst. Als *Overpowered* rauskam, wurde mir gesagt, dass ich ein fantastisches, brillantes, sogar eines der besten Pop-Alben der letzten zehn Jahre gemacht hätte – trotzdem könne aus mir nie ein Popstar werden, weil ich dafür einfach zu merkwürdig angezogen sei. Ich finde es schon seltsam, dass nur zwei oder drei Jahre später auf einmal jeder angesagte Popstar genauso ausgeflippt aussah wie ich. Ich bin deswegen nicht angepisst, aber ich finde das schon interessant. Vielleicht war ich einfach ein bisschen früher dran als die anderen. Natürlich ist die Musik von Lady Gaga auch total anders als meine, nicht so kompliziert. Radiotauglicher. Leider habe ich keine Ahnung, wie man es anstellt, ein riesiger internationaler Popstar zu werden. Vielleicht braucht man dafür einen amerikanischen Anwalt.

Wie hat die Modebranche sich seit Ihrer Anfangszeit Mitte der Neunzigerjahre verändert?
Es kommt mir vor, als wären die Neunziger erst vor fünf Minuten gewesen – und jetzt kommt alles schon wieder zurück. Bei der letzten Fashion Week in London hatte ich oft das Gefühl: Verdammt, so was hatte ich doch schon mal. Hätte ich das bloß aufgehoben, dann könnte ich es jetzt wieder tragen. Leider ist die Modebranche in den letzten Jahren viel zynischer geworden. Früher konnte ich einfach Gareth Pugh anrufen und sagen: »Ich brauche was zum Anziehen.« In seinem Lager durfte ich mich dann durch schwarze Plastikmüllsäcke voller fantastischer Kleider wühlen. Ich habe dann irgendwas hochgehalten und einfach gefragt: »Kann ich mir das ausleihen?« Und er sagte: »Klar.« Die Zeiten sind vorbei. Sogar ganz junge Designer haben schon eine genaue Vorstellung davon, wen sie für welche Veranstaltung einkleiden wollen und wen nicht.

Ist Mode als Konzept heute einfach überholt? Es gibt keine verbindlichen Regeln mehr, und alle machen einfach, was sie wollen.
Ich traue keinem, der nicht in die Mode vertraut. Diese Menschen belügen sich selbst. Ich glaube, der Wunsch nach Authentizität in unserer heutigen Zeit ist *bullshit*. Heute schaut man auf Menschen herab, die sich noch Mühe geben, toll auszusehen. Das macht mich richtig krank. Diese endlose Suche nach bedeutungsloser Authentizität beobachte ich nun schon seit meiner Zeit bei Moloko vor 20 Jahren. Alles, was dabei herausgekommen ist, sind Bärte. Bärte überall. Es ist einfach lächerlich. Mode bedeutet für mich Freiheit, nicht Beschränkung.

Sie haben mal gesagt, dass Mode für Ihre Familie auch ein Weg war, aus der Enge der irischen Arbeiterklasse auszubrechen.
Das ist etwas, was mich tatsächlich fasziniert. Meine Eltern waren für ihre Generation sehr ungewöhnlich, sie kannten viele interessante Leute und haben tolle Partys geschmissen. Sie haben wilder gelebt, als wir es heute tun. Durch die Art, wie sie sich kleideten und benahmen, haben sie mehr vom Leben verlangt, als ihnen ursprünglich zugedacht war.

So wie die britischen Mods in den Sechzigern?
Genau. Sie waren Kids aus der Arbeiterklasse, die sich einfach anzogen wie Angehörige der Oberklasse. Ich sehe das als ein typisch britisches Phänomen. Persönlich tendiere ich auch in diese Richtung, nach oben. Ich finde es einfach menschlich, sich durch schöne Kleidung als etwas Besseres darstellen zu wollen. Das bedeutet wahre Authentizität für mich. Nicht irgendwelche Mittelklassetypen, die krampfhaft versuchen, so abgerissen wie möglich auszusehen.

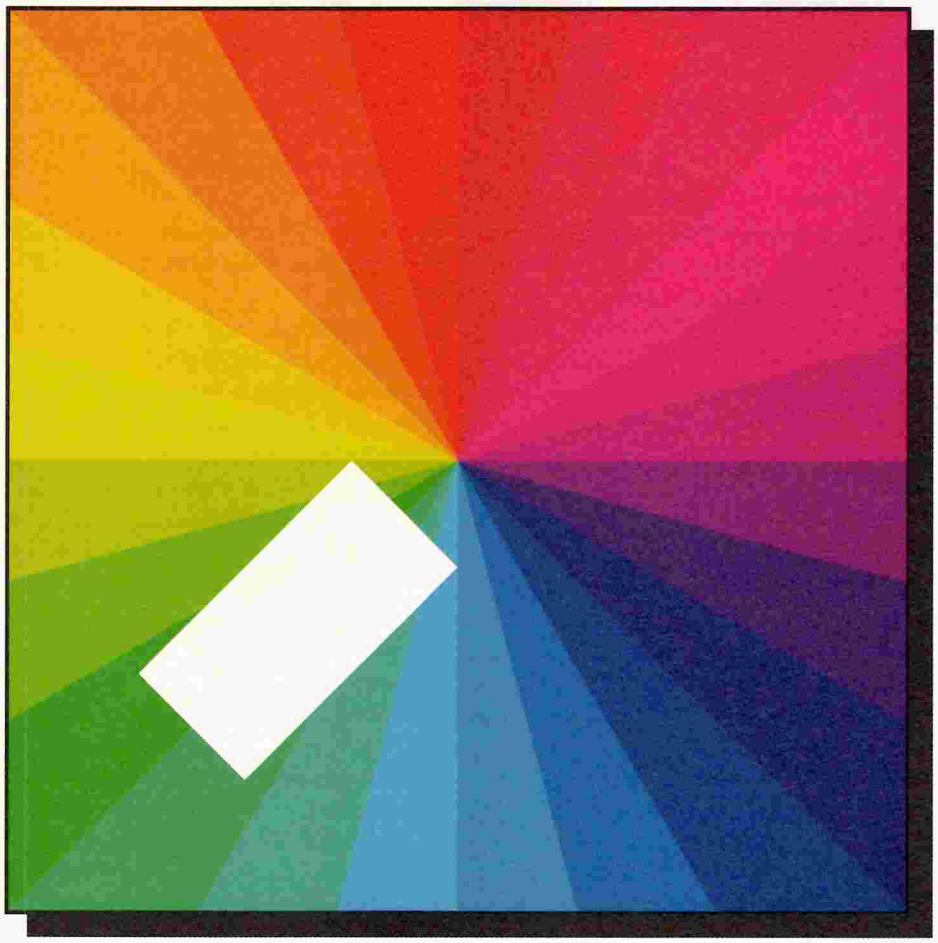
Die meisten wollen damit nur ihre Eltern bestrafen.
Ja, das stimmt wahrscheinlich. Gott segne sie.

RÓISÍN MURPHY
HAIRLESS TOYS
PIAS / ROUGH TRADE

ALBUM DER AUSGABE

Jamie xx

In Colour



JAMIE XX
IN COLOUR
YOUNG TURKS / BEGGARS / INDIGO

Die Prinzessin hat den letzten Walzer des alten Europa in eine RAL-Farbtabelle übersetzt.

TEXT: Tobi Müller

In Federico Fellinis Filmklassiker *E la nave va* von 1983 zählt eine blinde Prinzessin die Farben auf, die sie sieht, während das Orchester auf dem Luxusdampfer den Donauwalzer von Johann Strauss spielt. La Principessa ist mit einer besonderen Form der Synästhesie begabt, Töne und Klänge triggern eine farbliche Entsprechung. Auch Stimmen können das auslösen. Der Film spielt während des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs, der das Ende von Österreich-Ungarn und dem Deutschen Kaiserreich bedeuten sollte. Aber auch die Wiener Klassik und die europäische Kultur des empfindsamen 19. Jahrhunderts wurden Geschichte. Die feinsinnige Schiffsgesellschaft ahnt das bei Fellini. Die Dirigenten, die Sängerinnen und Sänger, die Adligen hören es in der Musik. Sie sehen es auch. Synästhesie wird zum Bild intensiver, prophetischer Wahrnehmungskraft. Die Prinzessin, gespielt von Pina Bausch, dem deutschen Weltstar des Tanztheaters, hat den letzten Walzer des alten Europa in eine RAL-Farbtabelle übersetzt.

Das Debütalbum von Jamie xx heißt nun *In Colour*. Fellini ist tot, auch Pina Bausch weilt nicht mehr unter uns. Aber Jamie Smith, wie der Produzent von The xx, DJ und Abgänger einer guten Schule bürgerlich heißt, ist ein Echo auf die Kunst der Ahnung. Der Albumtitel und das Cover fächern die RAL-Farbpalette auf. Phil Lee, der Designer der xx-Gestaltung, wird spektral. Die bisherigen Videoclips zum Album wie »Sleep Sound« oder »Loud Places« sind Übungen in Reizentzug, Achtsamkeit und Intensivierung – mal fehlt der Ton, dann das Licht, meistens die Farbe, um dann alles umso voller reinzudrehen wie den Bass in ein Club-Brett. Und die Musik schließt die feinen Nerven an die Maschine der britischen *dance culture* an, die melancholischen Stimmen, Harmonien und Samples erklingen in einem Raum der Geschichte. Denn soviel wissen wir von diesem Wizard, der 2011 ein famoses Remixalbum von Gil Scott-Herons Spätwerk *I'm New Here* produziert hatte und es *We're New Here* nannte: Der junge Künstler ist ein eifriger Student der Populärmusik.

Wenn dieses Album etwas vorausfühlt oder bereits betrauert wie Fellinis Sänger, dann ist es das Verschwinden seines Gegenstandes: Popmusik als herkunftsüberschreitende Praxis jenseits gefühlsoptimierender Playlisten und überregulierter Großanlässe. Jamie xx betrauert mit *In Colour* nostalgisch die Verfallserscheinungen von Pop, während ihm dennoch ein zeitgenössischer Entwurf gelingt. Dasselbe könnte man auch über die Geistermusik der vergangenen Jahre sagen, die allerdings nur in Nischen zu hören war (Hauntology, Post-Dubstep oder Witch House). Aber Jamie xx spannt den Bogen zwischen Verfeinerung und Pop-Appeal weiter – im Vergleich dazu ist James Blake Avantgarde, sind Disclosure Retrokirmes (beide nebenbei bemerkt von mir sehr geliebt). Und die Verheißungen von Sam Smith oder Jessie Ware, diese Sounds in die Hitparaden zu posaunen, klangen mit der Zeit doch nur wie Whitney Houston. *In Colour* schwebt woanders und verhält sich vergleichsweise leise.

Der Track, der das Trauerprogramm laut anspricht, fehlt bezeichnenderweise. »All Under One Roof Raving« erschien im Sommer 2014 als Single und beschwört das britische Hardcore-Kontinuum – Jungle und Hardhouse tauchen in gesampelten Dialogen explizit auf. Vielleicht hat diese Ode an die Vergangenheit den Kern des Projekts zu direkt benannt und das Rumpelstilzchen zur Raserei gebracht. Die anderen Single-Songs vom letzten Jahr wie »Girl« und »Sleep Sound« sind jedenfalls auf dem Album zu hören.

Man findet die Nostalgie natürlich auch so, in der Musik. Unter »Girl« pluckert etwas, das wie ein Rickenbacker-Bass aus den Sechzigerjahren klingt, während Posaunen, Tuben und Trompeten den Glamour eines Bond-Soundtracks zitieren. Doch es geht um ein Girl aus Hackney, einem Viertel Londons, in dem die Armut karibischer Migranten auf den relativen Reichtum der Hipster trifft. »I want your love«, verkündet ein Stimmsample, Höhenfilter und Tonhöhenregler übernehmen in diesem runtergepitchten *house of love*, alle sind willkommen. Sogar Papi, mit dem man Pillen teilt, wie Popcaan und Young Thug im raggafizierten Soul von »I Know There's Gonna Be (Good Times)« rappen. Immer wieder hört man auf diesem Album Gelächter, Dialoge, Party, den Sound eines Stadtviertels.

Unverfroren und darin auch laut wirkt *In Colour* in seinen Samples. »Loud Places« reproduziert im Refrain direkt »Could Heaven Ever Be Like This« von Idris Muhammad (1977). Aber so hart Jamie xx an die Samples ransegelt, so elegant kriegt er die Kurve zurück zum Projekt der Empfindsamkeit. Nie will die Musik mit *toughness* allein renommieren, nie verliert sie sich deswegen im narzisstischen College-Boy-Spiegel. Es geht darum, mehr im Blick zu behalten. Die Wahrnehmung zu schärfen. Wie die Gehörlosen aus Manchester, die im fantastischen Video zu »Sleep Sound« zur Musik von Jamie xx tanzen. Pop handelt von mehr als dem Gehörgang. Das Muhammad-Sample in »Loud Places« weiß das bereits: »I feel music in your eyes.«

Fellini ist tot. Aber Jamie xx ist ein Echo auf die Kunst der Ahnung.

SHAMIR
RATCHET
XL / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Das zentrale und grenzüberschreitende Moment in den Songs von Shamir Bailey ist die Stimme. Sie nach gängigen Kriterien zu definieren, entpuppt sich als kaum zu bewältigender Akt: nicht feminin, nicht maskulin, schon gar nicht androgyn. Der 20-jährige Musiker aus Las Vegas scheint ständig eine falsettartige Kopfstimme zu bemühen, aber es wird vehement behauptet – und Video- und Audiodokumente, die Shamir nicht singend, sondern sprechend vorführen, untermauern diese Behauptung –, es handle sich dabei um die »natürliche« Bruststimme. Wir haben es also mit einem quirligen Nicht-Countertenor zu tun, der sich ganz selbstverständlich in Sopranlage bewegt und keine geschlechtliche Zuordnung wünscht.

Ähnlich verhält es sich mit dem Klangbild auf Shamirs Debütalbum *Ratchet*: Kein Widerspruch wird ausgelassen, keine Konvention bleibt ungebrochen. Der modebewusste Autodidakt führt mühelos Disco, Rap und House zusammen. Er beweist Humor genauso wie ein feines Gespür für die Andeutung von Abgründen und gießt seine traurig-witzigen Dancefloor-Wahrheiten in knallige Tracks. Etwa wenn er im in weniger als drei Minuten auf den Punkt gebrachten Song »Make A Scene« wie eine Diva sprechsingt: »They say I'm a big party machine / And all my friends say I get so mean / But what do they know / They're just all upset / Because life is no answer / It's just one big guess / So I now / Go out / And make a scene.«

Aber was passiert mit Menschen, die nicht in die üblichen Kategorien passen? Sie bekommen das eklige Label des verrückten Paradiesvogels angeheftet. Genau das ist Shamir nicht. Queer sein – was hier auf diversen Ebenen stattfindet – ist auch im Jahr 2015 ein Normbruch. Shamir ist damit nicht allein. Gerade in den vergangenen Jahren fand eine selbstbewusste Neu-Okkupierung durch queere *People-of-color*-Künstlerinnen statt, die sich weißgewaschene Genres wie HipHop, House und Disco wieder aneignen. Dazu gehören Angel Haze, Azealia Banks, der als Sänger von Azari & III bekannt gewordene Fritz Helder, Le1f und bis vor kurzem Mykki Blanco (nun ins Fach des investigativen Journalismus gewechselt). Sie alle beziehen Stellung durch ihren Sound, und zwar nicht in peinlich staatstragender Live-Aid-Attitüde, sondern vielmehr selbstbewusst und frech. Sie sind subversiv, haben keine Angst vor dem Mainstream, schrecken nicht vor clubtauglichen Sounds und erst recht nicht vor klaren Ansagen zurück.

Shamir schwingt auf *Ratchet* trotzdem nicht die Politikkeule, sondern unterwandert Grenzen subtiler. Er setzt auf Körperbetonung und Lust, seit jeher essenzielle Bestandteile der afroamerikanischen Disco- und Ballroom-Szene. Die Geschichte von Disco, House und Voguing erzählt eben nicht, dass vor dem DJ-Pult alle gleich sind, wie in der elektronischen Musikszene so oft gepredigt wird. Es ist die Geschichte vom Kampf um Anerkennung, von Normbrüchen, von der Neudefinierung von Körper und Geschlecht, auch vom Herausstellen der Differenz von Hautfarbe. All das findet sich in Shamirs so vielfältigem wie wichtigem Album wieder, das sich elegant zwischen narzisstischem Rap und Las-Vegas-Liebesliedern bewegt und dabei immer unverschämt tanzbar bleibt.

Nadine Schildhauer

FLORENCE AND THE MACHINE
HOW BIG, HOW BLUE, HOW BEAUTIFUL
ISLAND / UNIVERSAL
ALBUM

»Wie kann man so lieben?«, fragt sie – gemeinsam leiden verbindet, glaubt er und schaut sie teilnahmslos an. So wie im Videoclip zu »What Kind Of Man« spielen sich im Universum von Florence And The Machine auch 2015 wieder große Dramen ab. Auf *How Big, How Blue, How Beautiful* findet die Band aber einen geerdeteren Umgang damit. Regisseur Vincent Haycock, der schon früher mit der Band zusammengearbeitet hat, kreierte für Florence Welch diesmal eine natürlichere Ästhetik, die nicht mehr überlagert wird von Kostümen, Make-up und Kulissen. Die erste Single klingt unmittelbarer und deutlich rockaffiner: Beat und Gitarren in »What Kind Of Man« eilen der Handlung voraus, sie triumphieren bereits über etwas, das eigentlich noch nicht vorbei ist. Der Song erzählt von einer abhängigen Liebe, davon, am langen Arm zu verhungern und sich nicht lossagen zu können. In die Sprache des Musikvideos übersetzt heißt das: Ein Sturm zieht auf. Traumbilder, bedrückende Tanzszenen, Schreien, Begehren.

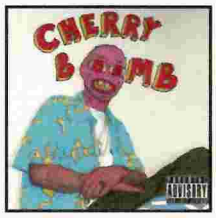
Dreieinhalb Jahre ist *Ceremonials* inzwischen alt, das Album, das die britische Musikerin zur »Red Queen« der opulenten Indiehymne machte. Nach gefühlten fünf Jahren auf Tour erbat sich Welch eine Auszeit, um die Koffer auch mal wieder auspacken und reflektieren zu können. Kaum verwunderlich, dass auf so viel Trubel ein Rückzug ins Innere folgt, die Musikgeschichte ist voll von solchen Erzählungen. *How Big, How Blue, How Beautiful* durchlebt die Aufgewühltheit und Traurigkeit dieser Zeit ein zweites Mal und zieht anschließend die Bilanz: ab jetzt weniger Eskapismus.

Textlich ist das Album mehr im Hier und Jetzt verortet, die Sprache klarer und weniger metaphorisch. Das Wort »freedom« wird zum ständigen Begleiter. Musikalisch durchmischen sich organische und elektronische Klänge. Raum für die ganz großen Popmelodien gibt es dennoch zur Genüge. Produzent Markus Dravs begleitete schon Arcade Fire, Coldplay und Björk im Studio, auf ihn ist Verlass, wenn es um *big sound* geht. Für weitere akustische Üppigkeit sorgen erstmals die Bläserarrangements von Will Gregory (Goldfrapp). Besonders am Ende des Titelsongs »How Big, How Blue, How Beautiful« formulieren die Trompeten einen so feierlichen Abschluss, dass der Palast der Innerlichkeit erbebt und erzittert.

Sie habe gelernt, ihre selbstzerstörerische Seite besser zu verstehen, zu akzeptieren, dass Dinge manchmal eben kaputtgehen, erklärte Welch im Vorfeld der Veröffentlichung. Und: Die Zeit vor den Aufnahmen hätte sie entzweit, die Arbeit am Album wieder zusammengebracht. Der Trailer zu *How Big, How Blue, How Beautiful*, in dem sie mit einer Doppelgängerin auf der Bühne eines antiken Theaters tanzt, lässt keinen Zweifel daran. Auch wenn die Bildsprache oft zu eindeutig erscheint, bewahrt der starke körperliche Ausdruck immer wieder vor zu viel Plattheit. Auf »Ship To Wreck«, einem klanglich hellen, offenen, überraschend geradlinigen Song, fragt Welch: »Did I drink too much? / Did I build this ship to wreck?« Ist ja alles noch mal gutgegangen, möchte man antworten. Manche Stürme zerstören nicht nur, sie reinigen auch.

Annika Reith

TYLER, THE CREATOR
CHERRY BOMB
ODD FUTURE / SONY
ALBUM



EARL SWEATSHIRT
I DON'T LIKE SHIT, I DON'T GO OUTSIDE
COLUMBIA / SONY
ALBUM

Tyler, The Creator ist einer der größten Schreihälse im Netz. Über seinen Twitter-Feed bombardiert er seine fast zweieinhalb Millionen Follower im Minutentakt mit mehr oder weniger sinnvollen Statusmeldungen – immer und ausschließlich in Großbuchstaben, dem Online-Äquivalent des Schreiens. Als nun plötzlich sein neues Album *Cherry Bomb* da war, lieferte Tyler auf Twitter die Liner Notes dazu. Oder besser: Er schrie seine Gedanken zu den Songs in die Welt hinaus. Genauso überdreht und ungebremst wie sein Macher klingt auch die neue Platte des 24-jährigen Rappers. Mit *Goblin* und *Wolf* etablierte sich Tyler als eigenständige Stimme im US-amerikanischen HipHop, seine Rolle als

Werke XXV

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1

2

3

Noch heute klappt es, dass man einer beliebigen Person einen beliebigen Song von DON COVAY[1] vorspielt, und die Versuchsperson wird fragen, wann und wo die Stones das denn aufgenommen haben. Nun ja, »Mercy, Mercy«, einen frühen Hit von Covay haben sie sogar gecovert, aber ansonsten hat Mick Jagger nur den Gesangsstil von Covay perfekt imitiert – und daraus auch nie einen Hehl gemacht (»... the biggest influence in the early days of my career ...«).

Diese Kolumne wird nun 25 und sollte sich vielleicht umbenennen in »Korrigierte Nachrufe« oder »Ergänzte Nekrologe« oder »Was wir wirklich verloren haben«. Don Covay ist schon am 31. Januar 2015 gestorben, am 6. Februar wurde sein Tod gemeldet. Ich finde je einen französischen, spanischen, diverse englische Nachrufe, einen niederländischen, der das oben Erzählte auf den Punkt bringt (»de man die Mick Jagger leerde zingen«) – nur auf Deutsch ist keine Todesmeldung erschienen. Die allseits zu beobachtende Rückkehr der Feuilletonberichterstattung zum Kanon des Classic Rock (»Eric Clapton ist schon wieder 70 geworden!«) und die Zerfaserung in Spezialinteressen diesseits dieser Berichterstattung verhindern, dass ein nun wirklich massiv wichtiger alter Mann nicht *einmal* nach dem Tode gebührend gewürdigt wird.

Covay hat nicht nur in den Sechzigerjahren gefühlt jede Woche einen zupackenden Soul-Hit rausgehauen, er hat sie vor allem auch geschrieben. Sein Geheimnis war schon im Frühwerk die Engführung von tiefer Empfindung und brutaler Pointe: »You're good for me / Like the sugar is good for the tea / You're no good for nobody else / You're not even good for yourself / But you're so good for me.« Später machte ihn diese Gabe zum ersten Mann im Genre des Erwachsenen-Soul. In den Siebzigern hat er unsterbliche Balladen über Ehegeschichten geschrieben, die sich nicht auf die üblichen Emo-Extreme Trennungsleid und Liebesglück reduzieren lassen, sondern in deftigen Siebenminütern die komplexe Gefühlslage eines Mannes ausleuchten, der nach einer erfüllten Liebesnacht im Motel (»with my other woman«) auf dem Parkplatz seine Ehefrau (»with her boyfriend«) erkennt (»I Was Checkin' Out She Was Checkin' In«), oder die inneren Monologe beim Erschnüffeln fremder Aromen in der Ehewohnung aus der Perspektive eines melancholischen Ehemannes protokollieren (»Somebody's Been Enjoying My Home«). Wer gar nichts von Covay hat oder kennt, braucht minimum die LP *Superdude I* (1973). Das war er, ein Superdude, der sich noch vor ein paar Jahren von britischen Blues-Rock-Größen – allerdings war auch Lee Konitz dabei – auf einem Album hat hochleben lassen, das ich als einziges nicht von ganzem Herzen empfehlen kann (*Adlib*, 2000).

Speaking of uplifting rock & soul: Endlich die Musik zum Laufen gefunden. Normalerweise finde ich dabei ja nichts so störend wie Rhythmen, die fürs Tanzen gedacht sind, noch schlimmer sind nur die Treterbeats der Rockmusik. Ausgerechnet bei der Supergroup UNEVEN ELEVEN[2], bei der Charles Hayward von – unvergesslich – This Heat seine Powerhouse-Drums unter die Basshämmer des belgischen Prog-Veteranen Guy Segers (Univers Zero) und Acid Mother Kawabata Makotos geduldig-klebrige Psychedelic-Gitarrenfäden legt, wird mit *Live At Cafe Oto* (Sub Rosa) genau der federnde Laufbeat der einsamen Langstrecke getroffen. Von dieser Doppel-CD eines Power-Trios zur Triple-CD eines Power-Duos: Cognac- und Stofftierliebhaber CHARLEMAGNE PALESTINE, letzter der großen, exzessiven Minimalisten, trifft auf den Gitarrenmaximalisten (und Gelegenheitstrompeter) RHYS CHATHAM für einen zweieinhalbstündigen Angriff auf das vereiste Plateau eines gewaltigen Pianoplaneten, auf dem fliegende Kröten und gelb bemooste Fernschnellzüge leben (*Youuu + Mee = Weee*, Sub Rosa).

Von diesen beiden Meisterleistungen belgischer Post-Prog-Avantgarde-Kuration zu einer anderen Veteraneninstitution aus demselben Land und derselben kulturellen Herkunft. Crammed Discs hat seine Made-To-Measure-Serie seit damals in den Mittachtzigern fortgesetzt, als sie uns ehrgeizige Post-Tuxedomoon-Art-Rock-Projekte schenkten: Eines der letzten und dichtesten ist das superdichte schwarze Loch von einer Musique-concrète-Schraffur, das BÉRANGÈRE MAXIMIN[3] aufgenommen hat (die sich ja zuletzt auch schon Rhys Chatham ausgeliehen hatte): *Dangerous Orbits* (Crammed Discs) ist nach circa 30 Jahren erst die Nummer 41 dieser Serie und – ohne alle zu kennen – nach meinem Geschmack in ihrer unbestechlich ledernen und doch funkelnden Zähigkeit die schönste.

Auch die Männer von STEPMOTHER kann man aus dem aufgeklärten (niederländischen) Post-Punk der Achtziger kennen: von Bands wie Trespassers W oder The Ex. Das Material auf *Calvary Greetings* (Knock 'em Dead Records) ist großes, ausgefeiltes Songwriting in der Linie Eisler – Henry Cow – David Thomas, mit üppigem Einsatz von Klarinetten und heutzutage vergessen unglatten Electronics. Inhaltlicher Input: Lenin, Gainsbourg, »soziale Netzwerke«.

Chef-Chaot der Odd-Future-Posse hat er nie abgelegt. *Cherry Bomb* ist eine knallvolle Bonbontüte geworden, ein grinsendes, janusköpfiges Monster. Zu gleichen Teilen süß wie explosiv.

Da ist der zuckrige Stevie-Wonder-Hüftenkreiser »Find Your Wings«: Der Synthie quengelt vor sich hin, im Hintergrund hängen tausend Geigen, dazu quasselt Tyler irgendwas von Flügel ausbreiten und wegfliegen. Da scheint einem die Sonne aus dem Arsch. Und was passiert dann? Unter einer dröhnenden Gitarre geht die Welt zugrunde. Der Titeltrack »Cherry Bomb« klingt in erster Linie nach Boxen kaputt. Bis man realisiert, dass der irre Creator seine Zuhörer in eine Industrial-Ödnis katapultiert hat. Das ist HipHop, zwei Jahre nach Kanye Wests Atombombenalbum *Yeezus*. West, die große Lichtgestalt des Genres, taucht auf *Cherry Bomb* auch als Gast auf, im wunderbar großkotzigen »Smuckers« – an der Seite von Lil Wayne übrigens. Der irre Trip von *Cherry Bomb* lohnt die Aufmerksamkeit, zementiert hier doch eine Stimme ihre abseitige Sonderstellung im Business.

Ein zweiter großer Rap-Außenseiter mischt ebenfalls mit beim Überraschungswettkampf im Plattenraushauen. Die vergangenen Wochen waren der blanke Wahnsinn für HipHop-Fans, neben Drake, Kendrick Lamar, Action Bronson und eben Tyler, The Creator hat auch Earl Sweatshirt, Tylers alter Odd-Future-Buddy, mit *I Don't Like Shit, I Don't Go Outside* ein Album veröffentlicht – eines, das ganz anders ist als *Cherry Bomb*. Aber nicht minder interessant.

Man muss sich Earl Sweatshirts zweite Platte als Gegenstück zu Kendrick Lamars Instant-Klassiker *To Pimp A Butterfly* vorstellen. Während der eine imaginäre Reden in seiner Heimatstadt Compton hält und gesellschaftliche Missstände anprangert (siehe die Songtextkritik in dieser SPEX-Ausgabe), probt der andere den Rückzug ins Private. Wie schon der Titel verrät, ist *I Don't Like Shit, I Don't Go Outside* eine düstere, deprimierende Platte geworden. Schwere Beats schleppen sich durch die klaustrophobische Enge der Tracks, während Earl Sweatshirt davon rappt, dass er es nicht einmal mehr schafft, zu Hause anzurufen (»Faucet«). Hier ist nichts mehr aufbrausend und überbordend. Ein erdrückender Schleier hat sich über die Songs gelegt. Das Tagebuch eines beinahe Verlorenen. So beklemmend wie erhaben. Erkenntnis: Im Schatten von Kanye und Kendrick tummeln sich die verrücktesten Gestalten.

Julian Dörr

METZ
II
SUB POP / CARGO
ALBUM

Man denkt immer, es sei einfach, wütende Musik zu machen. Ein paar missmutige Gesellen, ein Proberaum, Instrumente einstöpseln, Regler auf zehn, los geht's. Dass das Quatsch ist, zeigte sich schon in den Neunzigern, dem Toilettenduftjahrzehnt der angepissten Musik schlechthin. Bands wie Drive Like Jehu oder Jawbreaker waren furchtbar sauer und furchtbar gut. Ihre zahllosen Wiedergänger meist nur furchtbar.

Heute ist die kanadische Band Metz das beste Beispiel dafür, dass es für einen durchschlagenden Sound mehr braucht als die blanke Freude am Zerstören von Gehörgängen. Bereits 2007 trat die Band in ihrer Heimatstadt Toronto auf den Plan, gute vier Jahre vor dem Höhepunkt des allgemeinen Neunziger-Revivals also. Wütend waren die drei Bandmitglieder schon damals, ihre Konzerte geradezu halsbrecherisch, schnell wurden sie zum zuverlässigsten Wutkanal der Stadt. Doch bis zur ersten Albumveröffentlichung sollte es noch fünf Jahre dauern. Die Verzögerung war nicht etwa Faulheit oder Unvermögen zuzuschreiben, vielmehr schienen Metz ernstzunehmen, was Malcolm Gladwell einst über die Beatles sagte: Man braucht locker 10.000 Stunden im Proberaum, um so gut zu werden.

Jahrelang arbeiteten Alex Edkins, Chris Slorach und Hayden Menzies unter anderem mit Owen Pallett und Holy Fucks Graham Walsh daran, ihre brutale Liveshow auch auf Platte entsprechend zu präsentieren. Am Ende dieses Prozesses standen schließlich 29 Minuten kunstvolles Chaos auf ihrem Debüt *Metz*. Unter den Dampfwalzen-Sound mischten sich kleine Ah-ah-ah-Chöre, ein Schellenring blitzte hervor – Wut zum Mitsingen.

Länger ist jetzt auch *II* nicht. Das Album kommt direkt zur Sache, Chöre und sonstiger Schnickschnack gehören der Vergangenheit an. Die Band spielt auf ihrem zweiten Album abgespeckten Perfektions-Punk, der keinen Raum für Umwege lässt. Kein Wunder, schließlich gibt es vom Seelenzustand der drei nichts Aufbauendes zu berichten. Die moderne Gesellschaft kaut dich immer noch richtig durch, um dich am Ende zerlegt in Einzelteile auszuspucken, wie es im Kernstück »Spit You Out« heißt. Der Ausweg aus diesem Limbus? Sich mit einer zünftigen *wall of sound* mal richtig Luft verschaffen. Dabei verlieren Metz jedoch nie ihren Sinn für Pop. Wie auf dem Debüt finden sich auch auf *II* hinter Sturmfluten von Klang kleine Inseln des Wohlklangs: Melodien, Popmuster, die richtige Pause am richtigen Ort – im Grunde dasselbe Konzept, mit dem bereits Bands wie Nirvana enorm erfolgreich waren.

Das größte Verdienst von Metz ist allerdings, dass sie gegen ihre Zeit spielen. 2015 ist nicht das Jahr, um auf Platte live zu klingen. In letzter Zeit wird Pop hauptsächlich von Wunderkindern bestimmt, die ihre ersten drei Alben schon vor dem ersten

Direct Cuts

Clubmusik mit Holger Klein

1

2

3

Beinahe jede Woche erscheint derzeit ein Track, an dem Phillip Lauer beteiligt ist. Unter dem Namen Tuff City Kids remixt der Produzent aus Frankfurt am Main gemeinsam mit Gerd Janson derzeit alles, was bei drei nicht auf den Bäumen ist. Außerdem ist er mit seinem Bruder Jacob als Hotel Lauer aktiv. Und ja, für sein Soloprojekt LAUER[1] findet er auch noch Zeit, sogar so viel, dass es für die Fertigstellung des zweiten Albums *Borndom* (Permanent Vacation) gereicht hat. Der Erstling *Phillips*, im Jahr 2012 bei Running Back erschienen, erzählte noch viel über Italo- und Euro-Disco. Auch auf *Borndom* finden sich Spuren davon, doch der ausgesprochen gelungene und unterhaltsame neue Longplayer zeigt den Hessen, der in den Nullerjahren das Label Brontosaurus betrieb, deutlich vielseitiger. Man hört Achtziger-R'n'B-Beats, Acid-Elemente, Referenzen an das legendäre New Yorker House-Label Nu Groove, Anklänge an belgischen Synth-New-Wave und allerhand mehr. Doch niemals klingt ein Track wie eine lupenreine Ehrerbietung an bereits Dagewesenes, und die Melodieverliebtheit von Phillip Lauer sucht wirklich ihresgleichen. Der Mann hat für dieses großartige Album lauter Songs mit Ohrwurmqualitäten geschrieben – wenn auch meist ohne Gesang.

Ein anderes großes New Yorker House-Label, Henry Street Music, feiert seit einiger Zeit mit einer Serie von Re-Issues sein 20-jähriges Bestehen. Den krönenden Abschluss bildet die aus fünf CDs bestehende Jubiläumsbox *20 YEARS OF HENRY STREET MUSIC – THE DEFINITIVE COLLECTION*[2] (BBE). Das Label wurde 1994 von Johnny »D« De Mairo gegründet, einem DJ, Plattenund Autogrammkartensammler aus Brooklyn. Bereits das erste Jahr sollte ungemein erfolgreich werden. Mit »The Bomb« landete Kenny »Dope« Gonzalez von Masters At Work unter dem Pseudonym The Bucketheads einen Riesenclubhit, der seinen Weg bis in die Popcharts machte. Gonzalez sampelte »Street Player«, einen Disco-Hit der Band Chicago, und legte einen seiner roughen House-Beats darunter, die immer auch HipHop-Erbgut in sich tragen. Der Track steht beispielhaft für den Sound von Henry Street, der stets Johnny De Mairos Begeisterung für Disco widerspiegelte. Er konnte seinerzeit zahlreiche renommierte Produzenten für das Label gewinnen, etwa Armand Van Helden, DJ Duke, DJ Sneak, Todd Terry, Mateo & Matos, Louie Vega oder Ashley Beedle. Diese späte Blütephase der House-Musik aus NYC lässt *20 Years Of Henry Street Music* nun noch einmal Revue passieren.

Auf eine auch schon 15-jährige Geschichte kann das Hamburger Label Dial zurückblicken, das von Carsten Jost, Paul Kominek und Peter M. Kersten gegründet wurde. Damals, im Jahr 2000, sprach man im Zusammenhang mit Dial gerne von Autoren-Techno. Für ein Techno-Label erstaunlich ist die hohe Anzahl zeitlos guter Alben, die seitdem bei Dial erschienen sind. Dank ihrer wunderbar gestalteten Covers sehen die Platten obendrein verflucht gut aus. Mit der Compilation *ALL*[3] (Dial) feiert man dieses Jubiläum in gebührender Weise. Jeder der aktuellen Dial-Produzenten hat einen exklusiven Track aufgenommen. RNDM steuert mit »Summer Smile« eines dieser reduzierten, immer ein wenig an Larry Heard erinnernden Deep-House-Stücke bei, die für Dial so typisch sind. Einen ähnlichen Vibe haben auch der fantastische Efdemin-Track »No Exit« oder »My Confession« von Carsten Jost. Mit Prä-Jungle-Breakbeats flirtet der stolpernde Groove, den Dial-Neuzugang Physical Therapy seinem Beitrag »Market Crash« verpasst hat. Den Schlusspunkt setzt Dawn Mok mit dem Quasi-R'n'B-Track »Like Thoughts Or Moments We'll Fall«. Weitere sehr gute Tracks auf dieser Compilation stammen von John Roberts, Lawrence, Roman Flügel, Pantha Du Prince, Pawel und DJ Richard.

Konzert im Verkauf haben. Für Rockmusik hingegen gilt das Gegenteil: Gute Livebands hauen ohne Erfahrung Studioaufnahmen raus, damit sie am Merch-Stand etwas zu verkaufen haben. Metz hingegen haben mühevoll gelernt, wie man einem Publikum ansatzlos die Nase bricht. Live und auf Platte.

Dennis Pohl

HIATUS KAIYOTE

CHOOSE YOUR WEAPON

FLYING BUDDHA / SONY CLASSICAL

ALBUM

Sie sind neun Tage durch die Wüste Australiens gefahren, 5000 Kilometer in einem Mietauto, von Melbourne nach Alice Springs und zurück. Sie sind durch rote und gelbe Wüsten gewandert, in eiskalten Wasserlöchern geschwommen, haben in verlassenen Minen geschlafen, Tausende von Sternen am Nachthimmel gesehen, Adlerfedern gesammelt, Kamelburger gegessen und ein Känguru angefahren. Sie haben Musik gemacht und einen Videoclip gedreht. Darin sieht man nicht nur all das mythologische Drumherum, sondern vor allem die vierköpfige Melbourner Band selbst: ein Grüppchen von Folk-Hippie-Geeks, deren Sängerin und Gitarristin Nai Palm wie ein Update von Tank Girl im erdig-futuristischen Ethnolook wirkt. Und das macht so unglaubliche Musik, die mit ihrem grandiosen kosmischen, in einem riesigen Dampfkochtopf bis ins All aufwallenden Neo-Soul-Jazz doch unmöglich aus diesen freundlichen Normalokörpern aufsteigen kann.

In Interviews geben Hiatus Kaiyote zu Protokoll, ihr zweites Album *Choose Your Weapon* sei ein »dicker Happen«, und in diesem »Kessel Buntes« finde sich bestimmt etwas für jede und jeden, da sie einen »Haufen verschiedener Einflüsse« verarbeitet hätten. Was sich wie eine Drohung liest, klingt auf Platte tatsächlich famos. Man mag kaum glauben, dass die Band erst Mitte 2011 zusammenfand, bevor sie 2013 mit dem Debütalbum *Tawk Tomahawk* auf einen Schlag künstlerisch völlig vollendet in die Öffentlichkeit drängte. Und man kann sich auch kaum vorstellen, dass hinter dem exzentrischen Namen und dem durchgeknallten Artwork – Def Leppard trifft auf Designbüro Metahaven trifft auf Zooperaismus – nette Sterbliche stehen, die nicht mit einem *mothership* geschichtsbewusst durch afrofuturistische Galaxien rasen. Doch was sind vergängliche Körperbehälter, wenn's doch ums kosmische Ganze geht? Grenzen, die kein Schwein braucht. Und erst recht nicht, wer von Bobby McFerrins Sohn Taylor entdeckt wurde und Prince, Erykah Badu, Pharrell, Alice Russell und Questlove zu seinen Fans zählen darf, die den »multidimensionalen, polyrhythmischen Gangsterscheiß« (Eigendefinition) von Hiatus Kaiyote lieben.

Man kann auch selbst nicht anders, als diesen warm glänzenden Future Soul zu herzen, der

Die erste & einzige Werkschau der großen deutschen Band

Die Tocotronic Chroniken erzählen alles von damals bis heute: Ein Katalog von Schnapsideen, erschöpften Aufbrüchen und heiteren Gipfeln, eine Reise von Seattle nach Berlin durchs Weltall über Hamburg, eine Geschichte von Zweifel und Unvernunft, Fahrradfahrern, Trainingsjacken und sonstigen Jugendbewegungen, von der Überwindung der Gegensätze, ja, auch von Liebe und Kampf, von Schaum, Stoff und papierenen Schalentieren, vom Stehen in der Landschaft, im Studio, am Tresen, auf der Bühne, die Hände in den Taschen – vom Neutrum als Bedeutung, vom Prolog als Kerngehäuse.

Tocotronic / Jens Balzer / Martin Hossbach
»Die Tocotronic Chroniken«
Großformat, vierfarbig, geb., 384 Seiten | [D] 49,90 €
ISBN 978-3-351-05020-7
Ab 15. Mai im Buchhandel oder unter
www.tocotronic.de/shop
www.blumenbar.de

Blumenbar

mit seiner eigentlich banalen Grundbesetzung aus Schlagzeug, Gitarre, Bass, Synthie, Gesang ebenso von Stevie Wonder wie von Blue-Note-Jazz gelernt hat und in so gut wie jedem der 18 Stücke des neuen Albums mit überraschenden Tempiwechseln und dem kehligen, kräftigen, elegisierenden Gesang Nai Palms eine neue Ebene klanglicher Möglichkeitsräume auffaltet. Klangquellen wie gehauchte Background-Vocals, exquisit tröpfelnde Synthiesounds, flatternde Beats und knarzende Bässe schweben aufeinander zu und werden durch die wie ein ganzes Vokalensemble klingende Stimme der Sängerin, die übrigens auch kompositorisch die Chefin der ansonsten männlich besetzten Band ist, zu einem Ganzen verbunden, das immer über sich selbst hinauszuplatzen scheint. Das hindert die Band nicht daran, unzählige Tiere als Gäste auf ihre neue Platte einzuladen: Laut Nai Palm verstecken sich in den Songs von *Choose Your Weapon* unter anderem ein Jam mit einer Eule, eine Katze mit Vocoderstimme sowie ein Vögelchen namens Jolly Parker. Kosmischer Soul kennt eben keine Grenzen.

Sonja Eismann

BLUR
THE MAGIC WHIP
PARLOPHONE / WARNER
ALBUM

FAITH NO MORE
SOL INVICTUS
RECLAMATION / IPECAC / PIAS / ROUGH TRADE
ALBUM

Zwei Pole, zwischen denen die Rockmusik der Neunziger stattfand: Faith No More stehen repräsentativ für das Crossover-Lager, Blur sind die Britpop-Band schlechthin. Nahezu undenkbar war es in jenen streng separierten Tagen, beide gleichzeitig gut zu finden. Man durfte nicht einmal Oasis und Blur gut finden, geschweige denn elektronische und mit Gitarren erzeugte Musik. Aber die alten Grabenkämpfe sind Geschichte. Wenn 15 Jahre nach den letzten Zuckungen der Neunziger Blur und Faith No More neue Alben veröffentlichen, fallen vor allem die Parallelen auf.

Die wichtigste: Man tut beiden mit einer schablonenhaften Genrezuordnung Unrecht. Blur waren nie nur Britpop, Faith No More höchstens im ursprünglichen Sinne Crossover – man kann ihnen kaum die Verantwortung für Limp Bizkit und ähnliche Scheußlichkeiten anlasten. Crossover waren einst alle Musiker, die sich weigerten, die rassistisch und kommerziell motivierten Separierungsmaßnahmen des amerikanischen Billboard-Magazins zu akzeptieren, welche die Charts in »schwarze« (R'n'B) und »weiße« (Country, Pop) Musik unterteilt hatten. Nach dieser Deutung war der kommerziell erfolgreichste Crossovertitel der Geschichte Elvis Presleys »Hound Dog«. Faith No More waren Einordnungen stets schnuppe. Die der Underground-Szene der Achtziger entstammende Band fusioniert alle denkbaren Stile – und hat doch eine klare Signatur.

Was sie wiederum mit Blur verbindet: Vom klassischen Britpop entfernte die Band sich zugunsten eines offenen Entwurfs, von den späteren Exkursionen Damon Albarns ganz zu schweigen. Eben wegen dieser Entwicklung fragt man sich allerdings: Wer braucht 2015 noch eine neue Blur-Platte, wo es doch all die wunderbaren Albarn-Projekte sowie einige schöne Soloalben von Gitarrist Graham Coxon gibt? Geplant war eine gemeinsame Rückkehr ins Studio nicht, vielmehr landete die seit 2009 periodisch wieder auftretende Band dort während einer Zwangspause im vergangenen Jahr: aus Langeweile. Coxon veredelte die so entstandenen Aufnahmen später mit Langzeit-Produzent Stephen Street, plötzlich war ein Album da, *The Magic Whip*. Es ist das erste in Originalbesetzung seit 16 Jahren – und es ist verdammt gut.

Eine Sirene, die vertraute Coxon-Gitarre – eine Minute lang ist alles so wie in den frühen Tagen. »Lonesome Street« erinnert so wie »Go Out« und »I Broadcast« noch am ehesten an die klassischen Blur. Ansonsten handelt es sich um eine hochinteressante Verschmelzung der experimentelleren Arbeiten Coxons mit jenen Albarns. »There Are Too Many Of Us« ist eine dieser schmachtenden Elegien über Vergänglichkeit, wie sie Albarn immer wieder gelingen, »Thought I Was A Spaceman« hätte auf jedes Gorillaz-Album gepasst. Und doch tut Albarn die Zusammenarbeit mit Coxon gut, dessen Feinsinnigkeit kitzelt das Beste aus dem Sänger heraus.

Ähnliches gilt für *Sol Invictus*. Auch Mike Patton schien das Bandkorsett zu eng geworden zu sein. Mit freigeistigen Projekten tobte er sich im Underground aus, nahm Noise, italienische Schlager und Metal auf. Dass er jemals wieder Interesse an Faith No More finden könnte, galt als unwahrscheinlich. So wie Blur begann die Band aber vor sechs Jahren wieder zu touren. Mit den Konzerten kam der Spaß zurück, ohne Produzent und große Plattenfirma arbeiteten Faith No More im Geheimen an *Sol Invictus*. Das Album fusioniert nun 18 Jahre nach *Album Of The Year* alle Tugenden dieser Band auf bestechende Weise. Faith No More sind für Popverhältnisse dick, alt und kahlköpfig – und vielleicht so gut wie noch nie. Vor allem Pattons Vokalakrobatik sucht immer noch ihresgleichen. Trotzdem ist *Sol Invictus* eine Bandplatte: Die verspielt-prägnanten Keyboards, das perkussive Schlagzeug, Goulds treibender Bass, vor allem aber der unbedingte Wille, keinerlei musikalische Grenzen zu akzeptieren, prägen Songs wie »Superhero«, »Cone Of Shame« und das alles übertreffende »Matador«.

Diese Werke sind nicht zuletzt ein klares Bekenntnis zur Kunstform Album. Es sind Platten, auf denen kein Ton zufällig da ist, wo er ist, die mit jedem Hören ein Stück mehr ihrer Magie preisgeben und immer noch substanzieller und besser werden. Wer hätte das gedacht?

Torsten Groß

FELIX LABAND
DEAF SAFARI
COMPOST / GROOVE ATTACK
ALBUM

Der südafrikanische Elektronik-Zauberlehrling mit Punk-Vergangenheit Felix Laband zündet auf seinem vierten Album die ganz große hauntologische *Fourth-World*-Rakete, indem er aus Samples der ihn umgebenden afrikanischen Kultur hypnotischen Audiocollagen-House erschafft. Laband ist begnadet darin, verschüttetes subliminales Erinnerungsgut so elegant in seine vom heimischen Kwaito-House informierten Tracks einzubetten, dass es erst ein paar weltumarmende Tänze und Déjà-vu-Erlebnisse später dämmert, welche pophistorischen Ingredienzien er da gerade in seine bunte Pfanne geschnibbelt hat. Für »Ding Dong Thing« etwa verwendet er die Gitarrenakkordfolge aus dem Beginn von »These Days« von Nicos ikonischem Debüt *Chelsea Girl*, nicht ohne sie mit einem so aufreizend stumpfen wie brillanten House-Beat zu paaren. Dazu kommen englische Sprachsamples mit *heavy African accent*, Negro Spirituals, die aus dem Archiv des amerikanischen Musikethnologen Alan Lomax entliehen scheinen, verrauschte Lead-Belly-Geister sowie ein paar schiefe Flöten. Das reicht für zwölf Minuten trunkenes Slow-Motion-Disco-Glück.

Nichts ist hier zufällig, alles passt, es ist wie mit der Grundidee klassizistischer Kunsttheorie: Dem wahren Kunstwerk lässt sich ohne Beeinträchtigung des Ganzen weder etwas hinzuaddieren noch fortnehmen. Vor popistischer Simplizität und Hooklines, die sich verbildete musikalische Virtuosen aus Furcht um ihren Ruf gewiss versagen würden, schreckt Laband nicht zurück. Angst vor Affirmation ist ihm fremd. Damit hebt er sich wohltuend vom gerade im Dark-Ambient-Techno-Genre grassierenden kitschromantischen Brauch ab, durch ein wenig blubberndes Gedräue Antinaivität, brüchigen Weltbezug und Tiefsinn zu simulieren – was so wenig überzeugend ist wie ein Isolde-Ohlbaum-Autorenfoto darin, Augenblicke schriftstellerischer Vergeistigtheit einzufangen. Laband dagegen erträgt Schönheit auch als ungebrochene. Es müssen nicht immer entmenschte, regengepeitschte Industrieruinen sein.

Die Musik auf *Deaf Safari* ist auf eine Weise organisch durchheitert, wie man es im Electronica-Bereich allenfalls noch von Ulrich Schnauss kennt. Kurz: Laband schreibt ein weiteres Kapitel im für den Pop so ungemein wichtigen Buch *Die Kunst des Jasagens, ohne blöd zu sein*. Seine memoradelischen Stimmsamples reichen vom sakralen Chor über afrikanische TV-Dokumentationen und Zulu-Gesang bis zum Gottesdienst und zu schamanistischen Invokationen. Man denkt an den ethnomusikalischen Exotismus von Brian Enos und David Byrnes Klassiker *My Life In The Bush Of Ghosts*, nur tritt an die Stelle von dessen neurotischem Heroin-Funk meist das ostinate Pumpen des 4/4-Takts.

Labands Einsatz der eindringlich leiblichen *found voices* ist von Respekt geprägt. Er hat nichts mit der dreisten Dekontextualisierung und kulturellen Leichenfledderei der elektronischen Sampledelia zu tun, die einem Gebrauchsmystiksnippets oder billige Entfremdungssignifier in Form verrauschter Radiofetzen serviert. Nie sind die Stimmen bloß *the icing on the cake*, sondern immer Teil des *cake* selbst. Auch sind sie zwar mitunter verfremdet – wie beim Sample des somnambulen Folksongs »Pretty Fly« aus Charles Laughtons filmischem Meisterwerk *The Night Of The Hunter* –, aber nie von der nostalgischen Ruinenkultverwaschenheit des Hypnagogic Pop. Wie alle großartigen Dinge sind die Tracks Labands verblüffend einfach und doch tiefenauslotbar. Schlechte Kunst versteckt Simplizität hinter Komplexität. Laband macht es genau umgekehrt.

Thomas Hübener

BERNARD + EDITH
JEM
BELLA UNION / PIAS COOPERATIVE
ALBUM

Menschen, die die Cocteau Twins nicht kennen, sollten diesen ersten Absatz bitte nicht überspringen. Der dritte Song von Bernard + Ediths Debütalbum, »Crocodile« – ich musste in den Tiefen der Archive (Regal, Rechner, Datenbanken) nachforschen –, ist keine Coverversion. Er ähnelt im Sound und vor allem im Gesang, auch vom Klang und der Intonation her, frappierend der »einmaligen« Stimme von Liz Fraser. Dieses Déjà-écouté dient hier als Teaser und macht sehr neugierig, waren die Cocteau Twins um Robin Guthrie und die erwähnte Sängerin doch Schuhglotzende vor dem offiziell verkündeten Shoegazertum, beeinflussten – Fluss ist hier das entscheidende Wort – später immens einflussreiche Bands wie Lush, Mazzy Star oder Slowdive, die wiederum Beach House, School Of Seven Bells oder nun eben Bernard + Edith einen Kontext gaben. Ihre Alben, vor allem *Victorialand* von 1986 und das von manchen gescholtene *Heaven Or Las Vegas* von 1990, sind fester Bestandteil des Dream-Pop-Kanons.

Bernard + Edith haben also mit »Crocodile« auf Anhieb den besten »posthumen« Cocteau-Twins-Song produziert, der nichts mit den Cocteau Twins zu tun hat – *scheinbar* nichts mit ihnen zu tun hat. Denn Bella Union, das bedeutende Label, auf dem das wunderbare Debüt von Greta Edith Carroll und Nick Bernard Delap aus Manchester nun erscheint, wurde von den Ex-Cocteaus Robin Guthrie und Simon Raymonde gegründet. Einmal mehr zeigt sich hier die pophistorisch nicht weiter überraschende Tendenz von selbst erfolgreichen Musikerinnen und Musikern, bei Gründung einer eigenen Plattenfirma ähnlich klingende Acts unter Vertrag zu nehmen. Warum auch nicht? Ich habe durch dieses junge britische Duo andere Briten zweier vorangegangener Generationen zunächst wiedergefunden, also rein nostalgisch, dann aber auch wiederentdeckt, also von Neuem gehört. Damit das funkelnde *Jem* nun aber nicht von der Last der Dream-Pop-Geschichte gebückt seinen Weg gehen muss, sollte gesagt sein, dass Bernard + Edith selbst Meredith Monk, Philip Glass und Angelo Badalamentis Soundtrack zu David Lynchs *Twin Peaks* als Referenzen nennen, außerdem große tragisch-dramatische Jazz-Sängerinnen wie Nina Simone oder Julie London. Und damit öffnen sie das Feld noch weiter in Richtung Experiment, Unheimlichkeit, Melancholie.

Christoph Jacke

NOCTURNAL SUNSHINE
NOCTURNAL SUNSHINE
I/AM/ME / KOBALT / ROUGH TRADE
ALBUM

Elektromenschen stehen auf Pseudonyme. Gabor Schablitzki ist unter anderem als Robag Wruhme, Themroc und Die Dub Rolle unterwegs, Mark Pritchard wahlweise als Harmonic 313, Troubleman, Link oder N.Y. Connection – und das sind nur die Namen der jeweiligen Soloprojekte. Kollaborieren die Genannten mit anderen, vermehren sich die Aliasse exponentiell. Im Vergleich dazu ist die britisch-japanische Produzentin und DJ Maya Jane Coles richtig bescheiden: Zusammen mit Lena Cullen bildet sie das Remix-Duo She Is Danger, allein tritt sie schlicht unter ihrem bürgerlichen Namen auf oder als Nocturnal Sunshine.

Comfort, ihr letztes Album als Maya Jane Coles, versammelte illustre Gesangsgäste von Tricky über Karin Park bis zu Kim Ann Foxman und Nadine Shah, auf *Nocturnal Sunshine* singen nun neben Coles selbst nur die zwei bisher kaum bekannten Stimmen von Chelou und Catnapp. Das Projekt ist weniger für den Dancefloor gedacht. Was auch bei Coles' poppigeren Clubtracks immer wieder durchscheint, nämlich ihre Liebe zu bassbetontem Dub, zelebriert sie mit Nocturnal Sunshine genüsslich: Hypnotisch und ein bisschen unheimlich wummert es aus den Lautsprechermembranen, viel Hall auf den verfremdeten Stimmen unterstreicht den unwirklichen Effekt.

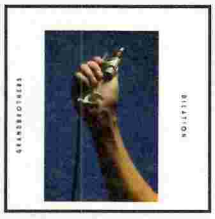
Es fühlt sich an, als fände man sich nach einer langen Nacht mit unbekannten Substanzen im Kreislauf in einer unbekannten Gegend wieder, nach Anhaltspunkten suchend, wo es nach

DOMAINE NATIONAL DE SAINT-CLOUD
ROCK EN SEINE
28 29 30 AUGUST 2015
ROCK FESTIVAL IN PARIS
THE CHEMICAL BROTHERS • THE LIBERTINES
KASABIAN • FFS (FRANZ FERDINAND & SPARKS)
ALT-J • THE OFFSPRING • TAME IMPALA • HOT CHIP
ETIENNE DAHO • FAUVE • INTERPOL • GRAMATIK
HANDBRAEKES (BOYS NOIZE & MR OIZO) • JUNGLE
RAPHAEL SAADIQ • JOHN BUTLER TRIO • SON LUX
RODRIGO Y GABRIELA • BENJAMIN CLEMENTINE
MARK LANEGAN BAND • MARINA AND THE DIAMONDS
BEN HOWARD • JAMIE XX • RUN THE JEWELS • FUZZ
THE MACCABEES • MY MORNING JACKET • POND...
BOOK ON ROCKENSEINE.COM
ileDeFrance
PARIS - FRANKREICH
MÉTRO 10 BOULOGNE PONT DE SAINT-CLOUD
4 RATP culturebox Crédit Mutuel SFR CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX SAINT-CLOUD Kronenbourg SNCF 20 MINUTES KONBINI Spotify Inter

Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

1


2

3

Vor gar nicht so langer Zeit wurde an dieser Stelle konstatiert, dass peu à peu klassisch geschulte Klaviervirtuosität Einzug gehalten hat in Bereiche der Popmusik und sich das eigentlich Unvereinbare auf neue Art mischt. Wir reden hier wohlgemerkt primär nicht von Klassik-Stars, die ihr Repertoire mit gelegentlichen Ausflügen in andere Gefilde aufzulockern versuchen, sondern von Impulsen, die vornehmlich von Elektronikmusikern ausgehen. Der Hype um dieses Crossover ist längst überwunden, es ist zu einem selbstständigen Genre gereift, das sich in Arbeiten etwa von Nils Frahm, Henrik Schwarz, Gregor Schwellenbach oder dann und wann einem milde gestimmten Rocker wie jüngst Francis MacDonald von Teenage Fanclub widerspiegelt. Oder bei CHILLY GONZALES[1].

Dem Kanadier ist es wirklich ein Anliegen, diese Verschmelzungsprozesse über den gewohnten Radius hinaus transparent zu machen, was vor allem durch seine humorvollen und geistreichen Live-Entertainer-Qualitäten zum Zuge kommt. Das Niveau dabei ist hoch, die Gefahr, ins persiflierende Amüsement abzudriften, wird umgangen. Die Liste von Gonzales' Einfällen ist lang. Mal gibt er den Rapper am Flügel, mal lässt er sich mit der längsten Klavierperformance ins Guinnessbuch der Rekorde eintragen – gemeinsamer Nenner bleibt, als Pianist unkonventionelle Wege zu beschreiten. In diesem Zusammenhang ist *Chambers* (Gentle Threat) eine charmante Rückbesinnung auf mehr Intimität: Impresario Gonzo belässt es weitgehend bei wohlklingenden Drei-Minuten-Etüden für Piano solo und Streichquartett. Damit gelingt ihm der Kunstgriff, Stücke so zu gestalten, als wären sie in der Zeit der Romantik entstanden, um sie in modernen Popstrukturen wiederaufleben zu lassen. Das ist schlau und hintersinnig. Und in der Tat: Hier öffnen sich Kammern für eine wirklich andere Kammermusik, so vertraut sie auch klingen mag.

Demgegenüber sind die rondoartigen, klavierbasierten Tracks der GRANDBROTHERS[2] auf *Dilation* (Film) um ein Vielfaches scharfkantiger, schwungvoller, modernistischer. In der Ästhetik dem Aufgang-Projekt Francesco Tristanos ähnelnd, ist das Debüt des Düsseldorfer Duos aber keine weitere Stilübung getreu der Aufforderung »Techno in den Konzertsaal, Klassik in den Club!«, sondern untersucht den Flügel hinsichtlich seiner klangumwandlerischen Leistungsfähigkeit. Die Grandbrothers (schön Zappa'esker Name) nehmen in ihrer Herangehensweise Anleihen bei John Cage, indem sie das Klavier zu Verfremdungszwecken präparieren. Aber heutzutage bedarf es dazu keiner Reißnägel und Gummibänder mehr, die zwischen die Saiten gestreut oder an deren Rändern befestigt werden. Das erledigen speziell entwickelte Systeme, im Falle von *Dilation* eine Art elektromechanische Apparatur, die per Laptop gesteuert auf Teile des Klimperkastens hämmert, um ihm unerhörte Eigenschaften zu entlocken. Und das ist gewinnbringend, weil es dem zumeist halsbrecherischen Tempo der Tracks genügend Schlagkraft verleiht.

Im Vergleich dazu bringt der Ambient-Künstler MARSEN JULES[3] einmal mehr seine Visionen von autarken Klanglandschaften zum Ausdruck. Auf *Empire Of Silence* (Oktaf) lädt er dazu ein, in arktische Szenerien einzutauchen, in denen neben der sprichwörtlichen Kälte und Stille auch gleißendes Licht durchschimmert, das so etwas wie Wärme entfacht. Über das kontemplative Hörerlebnis hinaus ist diese Aufnahme, die zusätzlich Merkmale der indigenen polaren Population aufgreift (Marsen Jules benennt die Stücke nach Worten der Inuit-Sprache für, natürlich, Schnee), ein signifikantes Beispiel für die Naturpoeme in der Art von Harold Budd, Rapoon oder Bvdub, nur in ewiges Eis verpackt und von halluzinativer Qualität.

Hause gehen könnte. Finster ist es natürlich auch, aber der Nocturnal Sunshine wirkt grundsätzlich freundlich: Aus der bassigen, träge schillernden Dunkelheit schält sich hier ein elastischer, trippiger Beat, dort eine elektrisierende UK-House-Anmutung, die an selige Frühneunzigerzeiten erinnert. Und plötzlich ergeben auch die irrlichternden Vocals Sinn: »Patience ain't no virtue of mine / Why must I always be the last to arrive«, raunt Chelou in »Believe«. Hier geht es nicht ums Irgendwo-Ankommen, um keinen Höhe- oder Schlusspunkt. Es geht darum, den dunklen Stimmen einfach zu folgen. »It's alright«, singt Maya Jane Coles selbst an anderer Stelle. Nocturnal Sunshine – selten war ein Pseudonym besser gewählt.

Christina Mohr

NOZINJA

NOZINJA LODGE

WARP / ROUGH TRADE

ALBUM

An der Landstraße R81, zwischen den Dörfchen Xitlhelani und Mphambo, liegt die Nozinja Lodge. Ein weißer Motelbau, Übernachtung nur acht Euro, Gäste loben das schön bunte Bettzeug. Auf dem Weg zum nahegelegenen Krüger-Nationalpark kommen hier, auf dem platten Land im äußersten Nordosten Südafrikas, manchmal Reisende vorbei. Es wäre Richard Mthetwa zuzutrauen, dass er sein Warp-Debüt als Reklame für seine 2012 eröffnete Provinzherberge einspannt. Denn Mthetwa, jovialer Typ mit Physiklehrerbart, ist zu gleichen Teilen Geschäftsmann und hyperaktiver Musikarbeiter. So fungiert er für eine ganze Handvoll von Projekten als Produzent, Tourfahrer und Plattenfirmenboss. Und er hat binnen Kurzem ein komplettes Musikgenre aus dem Boden gestampft, dem Honest Jon's 2010 die einigermaßen ungeschickt betitelte Compilation *Shangaan Electro – New Wave Dance Music From South Africa* gewidmet haben. Mit Electro oder New Wave hat diese Musik nicht viel zu tun, genau betrachtet weist sie sogar keinerlei Anknüpfungspunkte an westliche Popgenealogien auf. Mit etwas gutem Willen kann man den Titel aber verstehen als »elektrifizierte Shangaan-Musik«.

Mthetwa entstammt dem Volk der Shangaan, das in Südafrika Tsonga heißt und ursprünglich in der heißen Provinz Limpopo an der Grenze zu Mosambik und Simbabwe zu Hause war. Wie viele Tsongas ging Mthetwa irgendwann auf der Suche nach Arbeit ins ferne Johannesburg. Dort zog er zunächst eine Kette von Handy-Reparatur-Läden auf, bevor er 2004 zum Musikproduzenten umsattelte. Im Hinterhof seines Backsteinhäuschens machte er sich daran, die Musik seiner Kultur zu modernisieren. Schon vor 40 Jahren hatten Musiker wie General M. D. Shirinda traditionelle Tsonga-Stücke mit westlichen Instrumenten gekreuzt. Mthetwa bastelte nun Beats aus stolpernden

Tomdrum-Samples zusammen, verzichtete auf Bass und ersetzte unter Murren der Altvorderen die üblichen Gitarren durch Marimbaklänge von einfachen Heimorgeln. Zudem spielte er viele der komplexen Melodieläufe per Hand ein. Beides trägt zum wüst zusammengestoppelten Charakter seiner Musik bei. Vor allem aber drehte Mthetwa das Tempo der traditionell eher mäßig beschwingten Tsonga-Musik radikal nach oben, sodass die fein ziselierten Details zu einem aufputschenden Klangstrahl verschwimmen.

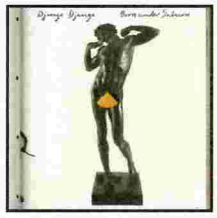
Nach der Compilation 2010 sowie zwei EPs für Caribous Label Jiaolong erscheint nun unter Mthetwas Produzentenname Nozinja sein Debütalbum bei Warp. Vermutlich nach Einflüsterungen der Briten hat er darauf die Erfolgsformel seiner Gebrauchsmusik auch mal variiert – wenn auch nicht zu sehr. So hat er für einige Stücke die aus einer ähnlichen Mischung aus Schrottproduktion und Euphorie resultierende Verwandtschaft zu Happy Hardcore herausgearbeitet. Und er gibt sich, dank leicht heruntergedrehter bpm-Zahl, manchmal fast schon tiefgründig. Das lässt sich nun nicht mehr nur exotistisch hören, sondern auch als Nicht-Tsonga abseits von Dancefloors goutieren. Am reizvollsten aber ist Nozinjas Genre-Eigenkreation nach wie vor, wenn sich spirituell althergebracht anmutende Mehrstimmengesänge mit modernistischer Beat-Hektik zu einer Art rasendem Stillstand vereinigen. So gesehen wahrlich Musik zur Zeit.

Florian Sievers

DJANGO DJANGO
BORN UNDER SATURN
BECAUSE MUSIC / WARNER
ALBUM

Als Django Django 2012 mit klingelnden Synthies, Surfgitarren und Polyrhythmen ihr Debütalbum einläuteten, wurden in britischen und deutschen Medien ganze Spalten mit Spekulationen über die Batikgarderobe der Band und deren Bedeutung gefüllt. Oder mit der Herleitung ihres Namens – nein, er stammt nicht von Reinhardt und auch nicht von *Unchained* –, und ein wenig später darüber, wie viel man wohl mit der Lizenzierung zweier Songs für die Videospiele *FIFA 13* und *GTA V* verdient haben könnte. Was macht man als Band bei dieser Form medialer Aufmerksamkeit? Man hängt die Batikklamotten zum Lüften auf den Balkon und schließt die Studiotür hinter sich ab. Ganze 18 Monate lang haben sich die vier ehemaligen Kunststudenten Vincent Neff (Gitarre, Gesang), David Maclean (Schlagzeug, Produktion), Jimmy Dixon (Bass, Gesang) und Tommy Grace (Synthesizer) aus Schottland Zeit gelassen und in London und der Kleinstadt Banbury neue Songs geschrieben und aufgenommen.

Der Name ihres zweiten Albums *Born Under Saturn* funktioniert durchaus als Leitidee: Neuanfang und Wiedergeburt sind wiederkehrende Themen, die gut zum Sci-Fi-Psych-Rock der Band passen. Der Klang kosmischer Synthies wabert durch die Platte, der zweistimmige Gesang à la Simon & Garfunkel mutet entrückt an, dazu werden wie schon beim Debüt verschiedene Rhythmen übereinandergelegt. Plötzlich taucht überraschend ein Saxofon auf, eine Ratschgurke hat ihren Auftritt, und immer wieder trampeln galoppierende Beatcomputer herum, die toben wie Kinder in der Hüpfburg. Die Gitarre wird mal von Franz Ferdinand, mal von Tame Impala, mal von Dick Dale gespielt, dazwischen hämmert das Klavier. Das wirkt manchmal ein bisschen chaotisch, aber nie lächerlich. Zu »Shake And Tremble« kann man vortrefflich wütend tanzen, zu »Vibrations« lässt sich ein je nach Gusto gewürztes Pfeifchen rauchen, und »4000 Years« hört man am besten bei einem Country-Ritt auf einem wildgewordenen Rodeobullen, jiiiiihaa!



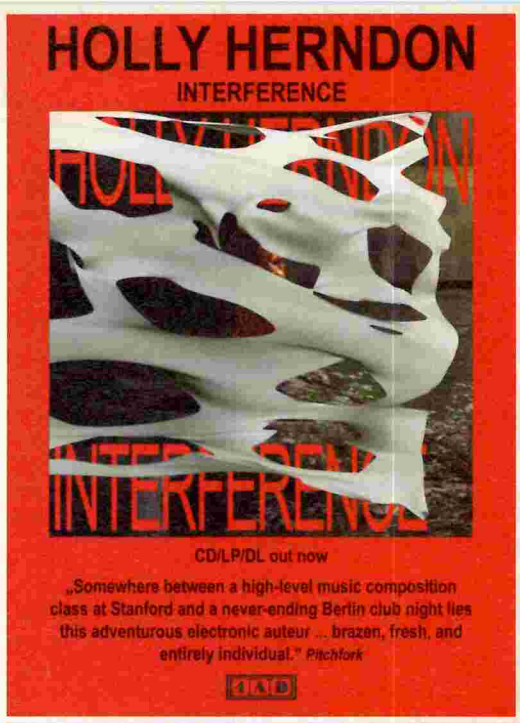
In dem Durcheinander wundert man sich auch nicht mehr darüber, was der römische Bronze-Beau auf dem Cover mit all dem zu tun haben könnte. Die universelle Wahrheit ist womöglich hinter dem Stück Orangengummi versteckt, das seine Scham bedeckt. Der Jüngling sieht so aus, als sei er soeben zum Leben erwacht und müsse erst seine klammen Glieder strecken. Und das passt ja dann wieder. Anfang des Jahres in Edinburgh, beim ersten Liveauftritt seit langem, trugen Django Django Neunzigerjahrefußballtrikots aus atmungspassivem Polyester. Natürlich wurde auch darüber wieder intensiv spekuliert: die Garderobenheuristik sozusagen als Brotkrumen der Orientierung für all jene, denen es bei Django Django ein bisschen zu meta wird.

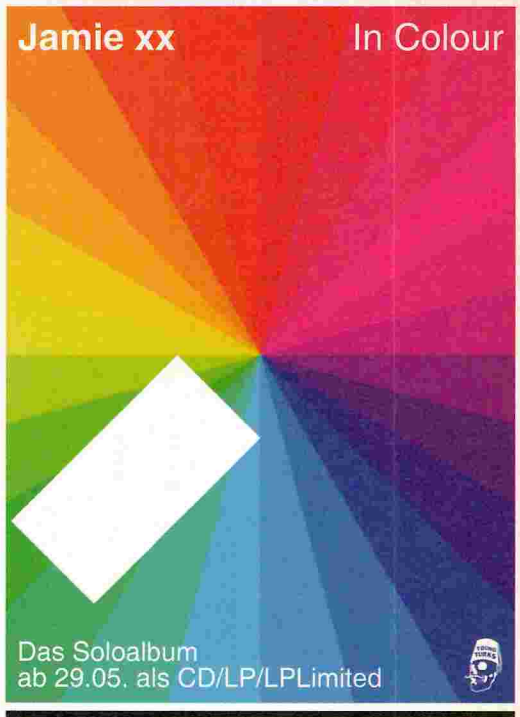
Anne-Sophie Balzer

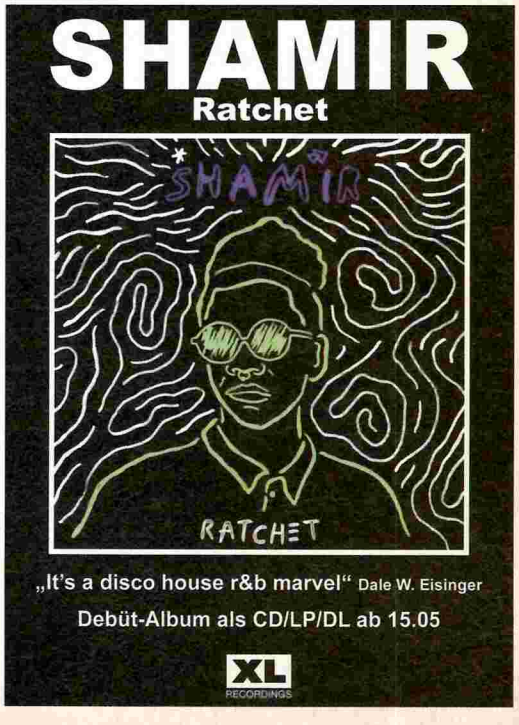
SÓLEY
ASK THE DEEP
MORR / INDIGO
ALBUM

Die Leute denken, wer unter der Erde ist, ist tot. Die Leute haben am 8. November 2013 keine Nachrichten geschaut. Sóley Stefánsdóttir schon. Sie hat ein Lied darüber geschrieben, wie ein Mann in São Paulo lebendig begraben und von einer Friedhofsbesucherin vor dem tatsächlichen Tod gerettet wurde. »You must face your fairytale«, rät die Isländerin, die seit 2010 den Gebrüdern Grimm die Show stiehlt, in »Ævintýr«, dem zweiten Song auf *Ask The Deep*. In den folgenden 29 Minuten geht es abwärts.

Der Spalt, den Sóley auf ihrem Solodebüt *We Sink* anno 2011 öffnete, hat sich zum Krater geweitet. »It's never sunny anyway«, fispert die Leichenblasse mit Björk-Gedächtnisstimme, während sich das letzte Farbpigment aus ihrem Gesicht verabschiedet. Nein, dieses Album macht keinen Spaß. Und doch ist es eine der hoffnungsvollsten Platten des







Frühjahrs. Sie braucht nur einige Umdrehungen. Und noch ein paar. Bis man sich nicht mehr fragt, an welcher der neun Pforten die vormalige Grinsebacke der Folk-Patrouille Seabear ihr Lächeln abgegeben hat. Es gab sie doch, diese Zeit im Leben der studierten Komponistin, in der tagsüber die Sonne brannte und nachts das Lagerfeuer – und nicht der Wald, das Haus, die Seele. Aber dann setzte Sóley die Ziegenhörner auf, holte sich Tuscheschatten-Schminktipps von Anja Plaschg und gab die Rolle des süßen Zombie in ihrer eigenen Version von *Sleepy Hollow*. Vorher erdverbunden, jetzt unterirdisch – im besten Sinne *down*.

Sóleys Vision des *Afterlife* klingt nach CocoRosie in der Traumhausphase, nur ohne Märchentantenumhang. Auf *Ask The Deep* bringt sie in Form, womit Soap & Skin 2009 kachektisch um die Ecke buckelte. Was auf deren Album *Lovetune For Vacuum* in alle Richtungen zu zerstäuben drohte, wird hier als Slasher-Kompaktversion vorgetragen. Der Endgegner namens Bindung oder Angst oder Bindungsangst wird ohne Anschleichen kaltgestellt: »Maybe it's best if I kill you right now.« Und obwohl Worte wie »Bastard«, »Tod« und »Desaster« die Diktion der Platte bestimmen, gehört ihre Verfasserin keineswegs zu den blassen Deprimuckerinnen, die regungslos Löcher in die Wand stieren. Sóleys Musik ist resolut wie eine Geisterlok, die durchs Schlafzimmer schnauft (»Dreamers«), und beunruhigt mehr als jede akkurat geschnitzte Kürbisfratze (»Halloween«).

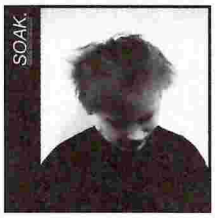
Zehn von einem Piano aus dem 18. Jahrhundert getragene Arrangements lang hört man einer Frau zu, die sich selbst nicht geheuer ist. Die mit dem Pferdefuß stampft, das Schiff sirenenhaft in die Irre leitet und ihr Toxikum in Harmloskostümierung verabreicht: als jazzende Lobbypianistin oder tribalesk trommelnde Friedenspfeifen-Squaw, inklusive Gesichtsbemalung. Dabei hat sie ihre Paraderolle längst gefunden: Sóley ist die Albträumerin, die vor der Konkurrenz warnt. »Stay away from the dreamers / They take your heartbeat / And slow it down.« Sóleys musikalische Vitalfunktionen sind besser als die mancher Quicklebendigen. Diese Scheintote atmet.

Jennifer Beck

SOAK
BEFORE WE FORGOT HOW TO DREAM
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Lassen Sie mich gleich zu Beginn einen Teil meines bescheidenen Honorars dem Phrasenschwein opfern: Für das erste Album hast du ein Leben lang Zeit, für das zweite nur wenige Jahre. An diesem Umstand sind nicht wenige Künstler gescheitert. Für die 18-, bald 19-jährige Bridie Monds-Watson ist das allerdings noch Zukunftsmusik. Bei *Before We Forgot How To Dream* handelt es sich schließlich um das Debütalbum der Nordirin. Und da steckt viel Leben drin. Ein ganzes fast. Manche der 14 Stücke hat Monds-Watson schon mit 13 Jahren geschrieben, andere mit 15 et cetera. Die Liebe, die Eltern, das Meer. Alles wird beobachtet und verarbeitet, wie es sich gehört.

Dass die Musikerin Mitglied der Generation Instagram und *instant chat* ist, äußert sich nicht nur in modisch stilisierten Liedtiteln wie »B a noBody« (sic). Doch ihre Texte sind weder oberflächlich, noch von pseudo-emotionalen Allgemeinplätzen durchsetzt. Stattdessen stellt Soak sich etwa im eben erwähnten Stück der allgemeinen Selbstdarstellungssucht entgegen und formuliert mit zarter Stimme die Einladung, es ihr gleichzutun: Komm, sei auch du ein *nobody*, Freiheit durch Verschwinden! Eine moderne Weisheit von post-moderner Gültigkeit. Der französische Dadaist Francis Picabia prägte etwa schon 1923 den Aphorismus: »Es gibt nur einen Weg, sein Leben zu retten: Opfere deine Reputation!« Picabia meinte allerdings auch, die Kunst, die er liebe, sei jene der Feiglinge. Ein solcher ist Monds-Watson keinesfalls. »Reckless Behaviour« etwa ist ein Plädoyer für den eigenen Kopf: Meinetwegen kannst du dich gerne wie 40 anziehen und versuchen, mich mit Internetgedichten zum Einlenken zu bewegen, aber ich sage dir: Was die anderen sagen stimmt nicht.



Before We Forgot How To Dream ist voll von solch unprätentiösen und – Achtung, böses Wort – »erwachsenen« Forderungen. Den sich streitenden Eltern sagt das Kind: Wir sind ein Blut, vergesst die Sache, Schwamm drüber! Der zögernden Freundin: »Hailstones Don't Hurt« – Hagelkörner tun nicht weh! Stürmisch ist das Album allerdings nur bedingt. Zwar unterstreicht die detailverliebte Produktion mit all ihren *Field-recordings*-Einspielern, Streichern und Feedbacks die ungemeine Reife von Soak. Ebenso wie sie dem Werk damit den unfertigen, noch nicht formvollendeten Charakter eines Debüts nimmt, so versackt diese Alles-richtig-Macherei doch hin und wieder in musikalischen Standardarrangements zwischen Orchester-Folk und Kaminzimmerpop. Vorerst keine Zukunftsmusik also, aber ein beachtlicher erster Aufschlag allemal.

Thomas Vorreyer

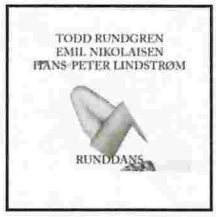
TODD RUNDGREN, EMIL NIKOLAISEN, HANS-PETER LINDSTRØM
RUNDDANS
SMALLTOWN SUPERSOUND / ROUGH TRADE
ALBUM

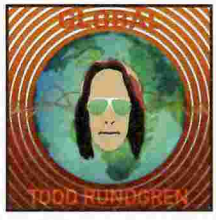
TODD RUNDGREN
GLOBAL
ESOTERIC ANTENNA / CHERRY RED
ALBUM

Todd ist Gott. So lautet das Credo der Jünger eines der exzentrischsten Musiker und Produzenten des Pop. »Todd Is God« sang einst auch die schottische Band The Pearlfishers zu Ehren von Todd Rundgren, jenem Mann, dem die Welt Songs wie »I Saw The Light« oder »Sometimes I Don't Know What To Feel« verdankt und der Alben wie Meat Loafs *Bat Out Of Hell* produzierte. Für die einen hat er mit *Something / Anything?* das definitive Popdoppelalbum schlechthin abgeliefert, für die anderen ist die verschrobene Mehrspurorgie *A Wizard, A True Star* sein Meisterwerk. Beide Alben entstanden Anfang der Siebzigerjahre.

45 Jahre später ist Rundgren wieder da. Wobei er gar nie weg war. Er produziert bis heute in unregelmäßigen Abständen Alben, seit einiger Zeit jedoch unter Ausschluss einer größeren Öffentlichkeit. Für etwas mehr Aufmerksamkeit könnte zur Abwechslung *Runddans* sorgen, ein gemeinsames Projekt mit den Norwegern Hans-Peter Lindstrøm und Emil Nikolaisen. Im Winter 2012 traf das Trio in Oslo zusammen und legte das Fundament für die Startrampe zu einem psychedelisch-kosmischen Sound-Trip, der als ein einziger, in zwölf Abschnitte unterteilter 40 Minuten langer Track einige Stationen in Rundgrens Schaffen Revue passieren lässt.

Runddans ist eine weitgehend instrumentale Angelegenheit, in deren Zentrum ein Song steht, dessen Harmonien, Melodie und Refrain das ganze Album hindurch als Leitmotiv wiederkehren: »Put Your Arms Around Me« ist Rundgren in Reinform, melancholischer Soul-Pop, der weit ins All hinaus zielt und mit diversen Verfremdungen davor bewahrt wird, allzu nostalgisch zu geraten. Die Kombination von Rundgrens verdrehtem Popverständnis, Lindstrøms bombastischen Disco-Malereien mit ihren kreiselnden Arpeggi und Nikolaisens Studiomanipulationen entpuppt sich als eine der bislang größten Überraschungen des Jahres. Mit einem Comeback von Rundgren hatte kaum jemand ernsthaft gerechnet, erst recht nicht mit einem solchen Triumph, bei dem sogar das altmodische Einwahlgeräusch eines Modems seinen angemessenen Platz zwischen Vibrafon-, Gitarren- und Synthesizerklängen einnimmt.





Vor kurzem erschien mit *Global* zudem Rundgrens 25. Soloalbum – das bedauerlicherweise an der ausgeprägten Neigung des Künstlers zu musikalischer Clownerie leidet. Im Alleingang elektronisch produziert klingt das Ergebnis wie eine krude Mischung aus Prog-Rock, New Wave im Stile der Cars und Entwicklungen der Clubmusik halbwegs jüngeren Datums. Rundgren scheut dabei nicht vor ernsten Themen in albernem Gewand zurück, was unfreiwillig komisch wirkt. In der Hinsicht könnten mehr Projekte mit jüngeren Kollegen vermutlich nicht schaden. Mit denen scheint Rundgren seine Kräfte deutlich besser bündeln zu können als auf sich allein gestellt. *Something / Anything?* hat Rundgren 1971 zwar auch als Soloprojekt eingespielt und dabei sämtliche Instrumente und die gesamte Produktion übernommen. Aber ein solches Meisterwerk gelingt eben nicht alle Tage. Nicht einmal Gott.

Tim Caspar Boehme

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

3

Was wohl Guy Kyser so macht? Im Halbschlaf von dieser Frage heimgesucht, gleich wieder die rote Sonne im Ohr. »I hate to see the red red sun go down«, singt Kyser, ein Brodeln und Dräuen, da muss mehr untergehen als bloß die Sonne und endgültiger. Und die Mariachi-Trompeten vor dem abrupten Ende verheißen auch nichts Gutes. »Red Sun«, 1988, THIN WHITE ROPE[1], ein Burroughs-Name wie Soft Machine, Steely Dan, Nova Mob: Das dünne weiße Seil ist Ejakulat.

Am nächsten Morgen »Red Sun« auf den Plattenspieler, es spukt nicht mehr so wie nachts in meinem Kopf, aber *spooky* genug. Desert Rock nannte man das. Thin White Rope sah ich 1989 im CBGBs vor zwölf Leuten. Genervt spielten sie ihren Brodelrock, »Yoo Doo Right«, ein Can-Cover, *not your average desert rock choice*. Sie coverten auch Suicides »Rocket USA« und hatten einen Song über ein befreundetes Mädchen, das Dickdarmkrebs bekam, zur selben Zeit wie Ronald Reagan (»Crawl Piss Freeze«). Sie hat überlebt, musste aber den Rest ihres Lebens Windeln tragen. Kyser nach dem Konzert: »I hate this city«, er will zurück nach Kalifornien. 1992 bringen Thin White Rope ihr letztes Album raus, dann verschwinden sie, ohne sich je zurückzumelden, um mal dieses Pop-Sprech-Dummwort zu verwenden, bevor es für immer abgemeldet wird.

Was das mit Gegenwart zu tun hat? In seinem Buch *Gespenster meines Lebens* betont Mark Fisher die politische Dimension der Melancholie, die hauntologische Musik transportiert, »insofern sie es ablehnt, sich mit dem begrenzten Horizont des kapitalistischen Realismus zu arrangieren«. Und Fisher beklagt das Verschwinden der Zukunft aus der Popmusik. Am Abend vor der Nacht, als mir die rote Sonne von Thin White Rope erschien, hörte ich *AUTOPILOT*[2] (Album Label), die Compilation zum 18. Geburtstag des gleichnamigen Musikverlags und fragte mich, ob nicht nur die Zukunft verschwunden ist, sondern auch die Vergangenheit. Durch den ersten Song von Air Cushion Finish geistern Gespenster des Blues, Fetzen von Slide-Gitarren schweben vorüber, »eine Art Industrial Blues«, schreibt Guido Möbius, Gründer von Autopilot. Die restlichen zwölf Stücke des Albums sind trotz ihrer Unterschiede alle irgendwie »eine Art von«, alle verfügen über ein Wissen um Geschichte, erliegen aber nicht der Versuchung, einen bestimmten Punkt in der Vergangenheit anzuvisieren, um ihn in ein kritisches Verhältnis zur Gegenwart zu setzen. Sie navigieren im atemporalen Raum.

Die künstlerische Methode, Kritik an der Gegenwart zu üben, indem man Idiome der Vergangenheit mit etwas unmissverständlich Gegenwärtigem konfrontiert, funktioniert offenbar nur innerhalb des temporalen Kontinuums, und das ist mit der Digitalisierung implodiert. Bands wie Suicide, The Gun Club und Thin White Rope, in deren Musik Gespenster amerikanischer Geschichte spuken (Viet-Vets, Amokläufer, Las Vegas), nutzen zu ihrer Zeit Popsprachen der Vergangenheit (Rockabilly, Blues, Country), tun das aber derart de(kon)struktiv, dass kein Mensch auf die Idee kommt, diese Vergangenheit könnte eine bessere Gegenwart abgeben. Durch ihre Musik geistern Traumata der US-Geschichte, wie laut Mark Fisher und Simon Reynolds Traumata des postkolonialen Britannia durchs Hardcore-Kontinuum spuken. Die tiefe Melancholie dieser Musik resultiert tatsächlich daraus, dass »sie es ablehnt, sich mit dem begrenzten Horizont des kapitalistischen Realismus zu arrangieren«. Allerdings ist der kapitalistische Realismus anno 76 bis 82 ein anderer als im Jahr, in dem Autopilot volljährig wird. Wir leben in atemporalen Zeiten. Hysterisch synthetisierten Rockabilly gegen eine gottverdammte Boss-Hoss-Gegenwart in Stellung zu bringen, funktioniert nicht mehr, das wissen wir spätestens seit der rasenden Kommodifizierung der The-Bands aus den Nullerjahren.

Musik der Gegenwart muss solche Zweifel inkorporieren, muss also viel mehr Widersprüche verarbeiten. Davon schreibt Möbius in seinem Waschzettel zu *Autopilot*. »Wir freuen uns einerseits über einen gar nicht mehr so neuen Typus von Musiker, der sich selbst im Internet vermarktet und damit gleich mehrere Stufen der so genannten Verwertungskette überspringt. Andererseits beklagen wir das Schicksal vieler Plattenlabels, Vertriebe und Läden, die den Betrieb einstellen mussten.« Ein Ernüchterungsserum gegen den treuherzigen Promosprech von Künstlergenies, die sowas von Herr im eigenen Haus sind, *like Freud never happened*. Die *Autopilot*-Acts verbindet bei allen Unterschieden eine Skepsis gegen die abgeschlossene Erzählung. Die Musik reflektiert Aggregatzustände des 2015er-Subjekts: geprägt von Multitasking, Entgrenzung von Arbeit und Freizeit, Ekstase und Erschöpfung. Dagegen waren Alan Vega und Martin Rev noch geprägt von den Einschließungsmilieus des Fordismus: Militär, Fabrik, Gefängnis. Suicides Leistung bestand darin, Fluchtwege aus fordistischen Gefängnissen zu weisen. So leicht geht's jetzt nicht mehr, alles wird getrackt, schmal ist der Weg zwischen Prokrastinationsparty und *procrastination blues*. Selbstvergewisserung funktioniert im post-Bartleby'schen Modus: »It Was Not Me« so ein Songtitel auf *Autopilot*.

Aus Platzgründen kann ich hier nicht erklären, warum *Fantasy Empire* (Thrill Jockey), das viel mehr herz- als nervenzerreißende Album von LIGHTNING BOLT[3], ähnliche Fragen verhandelt, etwa die nach der Entkopplung von Soundhärte und Habitaggression. Aber gab's die nicht schon bei den Veganern von Earache?

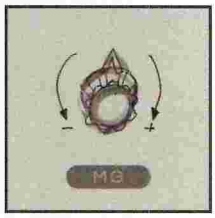
MARTIN GORE
MG
MUTE / ROUGH TRADE
ALBUM

Lauter unerwartet gute Entscheidungen: Martin Gore lässt die Stadionhymnen warten, legt die Bluesgitarre zur Seite und badet elegant im Sumpf früher analoger Elektronik, aus dem seine Band Anfang der Achtzigerjahre kometenhaft emporstieg. Wie man zu Depeche Mode steht, ist in vielerlei Hinsicht eine Generationsfrage: für die einen die beste Band aller Zeiten, für die anderen das größte Trauma der Achtziger, den meisten heute vielleicht einfach egal. Fest steht, dass Martin Gore als musikalischer Kopf der Band zu den besten Songschreibern der letzten 30 Jahre zählt. Die wichtigste Vorabinfo für alle, Fans und Feinde gleichermaßen, ist jedenfalls, dass *MG*, das erste richtige Soloalbum von Gore, musikalische weit vom Mutterschiff entfernt ist, die Verbindung zu seiner Band war bis auf eine Handvoll verwandter Klänge nie schwächer.

Gore hat nicht oft Zeit und Muse gefunden, während des konstanten Album-Tour-Zyklus von Depeche Mode auch auf eigene Faust Musik zu veröffentlichen. Außer den beiden Compilations *Counterfeit 1 & 2* von 1989 und 2003 mit Coverversionen von Songs von Lou Reed, Julee Cruise, Brian Eno, Nick Cave und anderen gab es nur das Projekt VCMG mit Vince Clarke (Ex-Depeche-Mode sowie Yazoo), aus dem 2012 ein teilweise sehr unverfrorenes Technoalbum hervorging, das für geteilte Meinungen sorgte.

MG besteht nun erstmals aus Eigenkompositionen und -produktionen von Gore – ohne Gesang, teilweise skizzenhaft, assoziativ. Wer dachte, Gore sei ohne Hooks und Gesangsmelodien verloren, wird überwältigt sein davon, wie gut der 53-Jährige seine neuen Freiräume nutzt. Ein möglicher

Ansatz für Kritik: Martin, *you lazy boy*, hast einfach ein paar Spielereien am Modularsynthesizer aus der Schublade gekramt und rausgehauen! Doch Martin Gore wäre nicht Martin Gore, wenn er nicht jede Skizze zum Song, jeden Maschinenfurz zur Mikromelodie hinbiegen könnte. Auch stilistisch passiert bei genauem Hinhören viel: Da gibt es Industrial- und Techno-Hybride (»Brink«) und melancholische Geister alter DM-Hits (»Europa Hymn«), »Elk« könnte ein verschollener Song aus Angelo Badalamentis *Twin-Peaks*-Soundtrack sein, und »Crowly« bolzt störrisch vor sich hin wie ein Actress-Track.



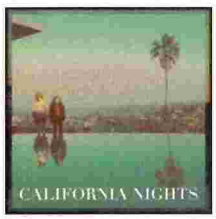
Wirklich wahr, an den schleppenden, erratischen Groove von Actress muss man oft denken, wenn Gore ab und an Drumspuren zuschaltet. Insgesamt dominieren aber schroffe Elektronik und Entdeckungslust, womit Gore einerseits auf die Vergangenheit verweist – auf die unpoppigen Seiten von Mute, auf Robert Rental, Duet Emmo, den frühen Fad Gadget – und andererseits auf ein aktuelles Revival dieses Pioniersounds. Siehe etwa auch das Album *Unfidelity* von Ekoplekz aus dem vergangenen Jahr, das in denselben Archiven stöbert wie *MG* und auf dem sich sogar ein Song mit dem Titel »Robert Rental« findet. *MG* ist deshalb so etwas wie ein Puzzleteil in Gores Karriere, das bisher fehlte. Gut, dass es jetzt da ist.

Michael Döringer

BEST COAST
CALIFORNIA NIGHTS
HARVEST / UNIVERSAL
ALBUM

Whoo-hoo! Mit sonnendurchfluteter Turbogebläse-Energie rauscht »Feeling OK«, der erste Track von Best Coasts neuem Album, ins Zimmer. Und mit ungebremstem Zuckerwatteschwung geht es auf fast durchgehend gleichem Level so weiter. Es klingt, als hätten Bethany Cosentino und Bobb Bruno den Umstand, von ihrem bisherigen Label Mexican Summer zum Major Harvest/Capitol gewechselt zu sein, vor allem dazu genutzt, den Vorschuss in neues Equipment zu investieren. Alles ist *bigger* auf *California Nights*: die Refrains, die Riffs, der Drive und die gesamte Produktion von Wally Gagel (*of* Miley-Cyrus- und Muse-*fame*). An den lo-fi Girlgroup-Garagen-Style des Debüts *Crazy For You* von 2010 erinnern vereinzelt noch Surfgitarrensoli wie die flirrende Fuzz-Orgie am Schluss von »Heaven Sent« sowie Cosentinos klare, leuchtende Stimme – an das zweite Album *The Only Place* erinnert so gut wie nichts, zum Glück. Wenn jemals eine Band ein Problem mit dem »schwierigen zweiten Album« hatte, dann Best Coast, die nach dem Blitzerfolg des ersten und dem darauffolgenden Tour-Ennui dem Wahn erlegen waren, die Reinkarnation von Fleetwood Mac, den Eagles und Loretta Lynn gleichzeitig zu sein. Das ging vorbei, das Album unter.

Die neue Platte sei von *California girls and boys* wie The Go-Go's, Sugar Ray und Gwen Stefani inspiriert, sagen Cosentino und Bruno, und das merkt man. P!O!P! schreiben Best Coast jetzt in pink-türkisfarben leuchtenden Neongroßbuchstaben, nicht mehr in trashiger Bubble-Typo. *California Nights* ist außerdem, der Titel lässt es vermuten, ein Album über Kalifornien im Allgemeinen und Los Angeles im Besonderen. Schon immer haben Best Coast über ihre Stadt gesungen, jetzt war es an der Zeit für die ganze große Story. Vor allem die dunklen Seiten von LA treiben Songwriterin Cosentino um, und so bezirzt *California Nights* mit vordergründig sonniger Musik, in den Texten aber sollen sich Abgründe auftun, Lynchs *Mulholland Drive* lässt grüßen. *Well* ... sagen wir es so: Der Powersound für rasante Cabriofahrten ist definitiv Best Coasts Ding, Gothic-Lyrics sind es nicht. Die Missgünstlinge, die immer schon behaupteten, dass das Texten nicht Best Coasts Kernkompetenz sei, werden sich bestätigt fühlen.



Das mit dem doppelten Boden haut irgendwie nicht hin. Entweder singt Cosentino eindeutig und nachvollziehbar verletzt über die Torturen der Liebe (»Why don't you like me? Why don't you like me?«, heißt es in »Jealousy«, auch der Titel »Fine Without You« lässt keine Zweifel offen) oder es werden, wie im Titelstück und in »Sleep Won't Ever Come«, schmutzige Details aus der glitzernden Großstadt verhandelt – das aber ganz klar, kein bisschen sibyllinisch. Ist ja auch nicht schlimm, nur wünschte man sich, Best Coast hätten ein paar musikalische Geheimnisse mehr eingebaut. Einzig beim letzten Song »Wasted Time« (der jetzt nicht programmatisch verstanden werden soll) drosseln Cosentino und Bruno das Tempo, wechseln die Tonart. Tatsächlich hält man sich erschöpft an dieser kleinen, melancholischen Ballade fest – nach dem Tsunami der guten Laune, der gerade über einen hereingebrochen ist.

Christina Mohr

PALMA VIOLETS
DANGER IN THE CLUB
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Für einen Song über vier Minuten Spielzeit muss man gute Gründe haben. So steht es im Lehrbuch des Rock'n'Roll geschrieben. Palma Violets lieben Rock'n'Roll, und sie halten sich auf ihrem zweiten Album gerne an diese Weisheit. Die vier Jungs aus London ziehen *Danger In The Club* schön zügig durch, 13 Songs in 40 Minuten. Einige Male scheinen sie aber auch gute Gründe gehabt zu haben – mit »Peter And The Gun« reißen sie sogar die Fünfminutenmarke –, nur welche Gründe das sind, ist nicht immer ganz nachvollziehbar.

Stücke wie »The Jacket Song« (2:58) oder »English Tongue« (3:28) bestechen durch ihre Klarheit. Vor allem wenn die Melodien sich gegen die etwas einfallslosen Stadionchorgesänge durchsetzen, hört man sich das gerne an. Bei »Comig Over To My Place« (4:12) allerdings schüren die Strophen Erwartungen, die der Refrain nicht erfüllen kann. Zu oft hantiert die Band mit vielen, nicht ganz ausgereiften Ideen, die ruckzuck zu einem Song zusammengepackt werden. So etwa im Titelstück »Danger In The Club«: Palma Violets stolpern mit verschludertem Gesang und Schaum auf den Lippen durch ungefähr fünf Harmonie- und drei Rhythmuswechsel, die Hörer werden stellenweise von einer Mundharmonika geleitet, dann wieder von einem feiernden Chor begleitet – und ins Klangchaos gestürzt. Die Bandbreite, die die vier Musiker bieten, ist groß, macht es aber auch schwer, so etwas wie eine eigenständige Marke Palma Violets zu erkennen.

Schon vor ihrem Debütalbum *180* im Jahr 2013 war der Band vom *NME* vorausgesagt worden, sie würde (wahlweise: endlich / zum x-ten Mal) den britischen Indierock retten. Wie steht es jetzt um diese Rettung? Kurz und knapp: Palma Violets sind nicht die Libertines, ihnen ist auch 2015 keine Sensation gelungen. Sicher ist aber auch: Live bringen sie die Clubs bestimmt wieder zum Kochen. Und zum Mitsingen reicht es schon, wenn man die Platte einmal gehört hat.

Naomi Webster-Grundl

DU BLONDE
WELCOME BACK TO MILK
MUTE / ROUGH TRADE
ALBUM

2012, als die damals 22-jährige Beth Jeans Houghton aus Newcastle Upon Tyne noch spleenigen Folk spielte und Tigeroverall trug, sagte sie: »Ich weiß, dass ich keine große Künstlerin werde. Dass ich irgendwann *out of fashion* bin. Aber das ist okay. Ich gefall halt nicht allen!« Nun, vielleicht hat sich die Dame geirrt. Aber der Reihe nach.

Vor drei Jahren hing Houghtons Himmel voller Geigen. *Yours Truly, Cellophane Nose*, das Debütalbum der Synästhetikerin, wurde auch dank ihrer stimmlichen Bandbreite auf Anhieb zum Erfolg. Houghton tourte mit ihrer Band, den Hooves Of Destiny, vor allem quer durch das Vereinigte Königreich und nahm in Los Angeles, wohin es sie, vielleicht aus Liebe zu einem Kerl der Red Hot Chili Peppers, verschlagen hatte, Knall auf Fall eine weiteres Album auf. Doch nicht nur die Liebe,

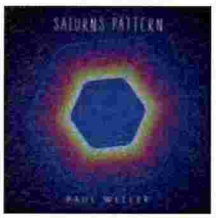
auch ihre Band ging zu Bruch, die Platte blieb im Schrank unter Verschluss – und eine gebeutelte Miss Houghton zurück. Sie reiste durch die USA, hörte auf zu trinken und meditierte. Die Initialzündung für den Neustart gab eine Freundin, die fragte: »Wieso schreibst du fröhliche Lieder, wenn du angepisst bist? Sei doch ehrlich!« Flugs sattelte Houghton von der Rhythmus- auf die Leadgitarre um und schrieb Songs, die ausdrückten, was (nicht nur) sie ankotzt: respektlose Typen, die in Business-Meetings rumpflaumen und unken, ob sie ihre Tage habe; die Tatsache, dass jeder Mann und sein Hund meinen, einer Frau sagen zu können, wo es langgeht.

Dementsprechend kämpferisch klingt die Musik ihres neuen Alter Ego Du Blonde. Die zwölf Stücke auf *Welcome Back To Milk* zuckeln kräftig und marschieren *straight* voran. Am Klang werkelte Jim Sclavunos, den man unter anderem als Schlagzeuger von Nick Cave & The Bad Seeds und Grinderman kennt, und eine neue Band hat Houghton auch (obwohl vorerst nicht bekanntgegeben wird, wer mitspielt). Du Blonde trägt nicht mehr Tigermuster, sondern Nasenring zu Kunstfelljäckchen und abgesehen davon herzlich wenig. Interviews gibt sie in der Badewanne und erklärt, dass sie sich musikalisch zwischen Bowie, Bolan und Beefheart bewege. Zu hören sind aber auch Einflüsse von The Jon Spencer Blues Explosion (auf dem Song »Black Flag«), The Smiths (»Hard To Please«), sogar von The Go-Betweens (»Mr. Hyde«) und tatsächlich auch von den Kerlen der Red Hot Chili Peppers (»Raw Honey«). Außerdem gibt es rührende Balladen wie »Hunter« und »Four In The Morning«.

Der größte Hit ist der Indierock-Brocken »My Mind Is On My Mind« mit Bonusgesang von Samuel T. Herring, der sonst bei Future Islands am Mikrofon steht und den Song durch die Decke haut. Das letzte Lied, die psychedelische Skizze »Isn't It Wild« beginnt mit einleitenden Worten von Houghtons Großvater und verführt mit Beatles-artiger Fluffigkeit: »Isn't it wild when we come face to face with the love of our life and we don't have a damn thing to say«? Nun, liebe Frau Houghton. Sie hatten Unrecht. Sie sind eben doch eine Künstlerin. Mit einer großartigen Platte.

Barbara Schulz

PAUL WELLER
SATURN'S PATTERN
PARLOPHONE / WARNER
ALBUM



»Get up in the mind / So get up / The time is all yours!« Diesen Appell lässt sich Paul Weller von einem Background-Chor im Refrain von »Saturn's Pattern« vorsingen, dem Titelstück seines zwölften Soloalbums, die Werke von The Jam und The Style Council eingerechnet ist es sein 24. Studioalbum. Weller greift den emphatischen Imperativ kurz darauf selbst auf, und diese Aufbruchstimmung aus dem Mund eines Mannes des Jahrgangs 1958 könnte durchaus auch skeptisch machen. Doch der Alterungsprozess des ewigen Dandys und Britpop-Wegbereiters scheint seit einiger Zeit zu stagnieren. Weller, immer noch *working class hero*, außerdem leidenschaftlicher Plattensammler und Teilzeit-Modedesigner, hat sich im Laufe der Jahre einen geradezu jugendlichen Habitus der Neugierde bewahrt, mit dem er – im Gegensatz zu einigen seiner Altersgenossen – weniger sein eigenes Schaffen nostalgisch aufbereitet und sich in der Rolle des *angry old man* verklärt, als sich vielmehr an den geöffneten Archiven und am Gedächtnis des Pop bedient und daraus ein eklektisches Konglomerat frischer Sounds schöpft.

Paul-Weller-Alben der jüngeren Vergangenheit changierten zwischen psychedelischen Stimmungen, Dub-infizierter Rhythmik und krautigen Repetitionen – Muster, die sich auch auf den neun Songs von *Saturn's Pattern* wiederfinden. Und trotzdem gelingt es Weller nicht zuletzt aufgrund seiner

ungebremsten Begeisterungsfähigkeit einmal mehr, sich neu zu erfinden. 2015 jongliert der *modfather* mit Genres wie Glam- oder Space-Rock und bricht zugleich mit ihren Konventionen, er lotet elektronische Klangspektren sowie die Möglichkeiten seiner Instrument- beziehungsweise Effektpalette aus, zeigt Ideen auf, nur um sie gleich wieder zu verwerfen. Er ist gewissermaßen *lost* im nach vorne blickenden Retro-*space* oder, wie der Künstler es in einem Songtitel selbstbewusst ausdrückt: »I'm Where I Should Be«.

Bands der (Prä-)Post-Punk-Ära wie This Heat oder The Pop Group brauchten ihrerzeit nur zwei oder drei Alben für die Verarbeitung ähnlicher Einflüsse – Weller macht daraus quasi eine Lebensabschnittsaufgabe unter dem immer noch gültigen und eher konventionellen Vorzeichen »Rock«. Doch das kann man ihm nicht verübeln, denn er schafft es, dabei stets die eigene Relevanz im temporalen Kontext zu reflektieren – und auch den eingangs erwähnten Aufruf zu beherzigen.

Hannes Stutz

EVVOL
ETERNALISM
MAD DOG & LOVE
ALBUM

Das Überraschendste vorweg: Man findet hier keine Gitarrenwände. Besser so, Julie Chance und Jon Dark schmiegen sich auch ohne *wall of* Krach eng genug an Sonic Youth. Das erste Projekt des irisch-australischen Duos nannte sich nach der Major-Label-Premiere der Band Kool Thing, damals ein

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

GENETIKK[1] sind ein Phänomen. Nicht etwa, weil sie Sturmhauben tragen und unerkannt bleiben wollen. Vielmehr stelle ich mir immer die Frage: Wie geht so etwas? Da sitzt man in Saarbrücken und tüftelt was aus. Groß und mächtig soll es sein. Irgendwas mit Kunst. Radikal und kompromisslos. Irgendwas, das die Leute bewegt. Und dann macht man so vor sich hin. Dass dabei irgendetwas herauskommt, ist das eine; dass es aber auch noch den Zeitgeist catcht und wahnsinnig erfolgreich ist, das ist dann doch etwas Besonderes.

Dabei liegen die – gar nicht so besonderen – Zutaten auf dem Tisch, aktuell auf dem Album *Achter Tag* (Selfmade): Genetikk sind talentierte junge Männer, die etwas zu große Stücke auf sich halten, denen ihr vorgezeichnetes Leben wenig zu bieten hat, weshalb sie auf Abwege geraten. Eine Jugend in einer mittleren Großstadt eben: Scheiße bauen, Gras ticken, gucken, wo man bleibt. Man spürt die Leere der Provinz im Werk von Genetikk und den absoluten Willen, es dort raus schaffen zu wollen. Wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun, schließlich gibt es auch in Saarbrücken Internet und die Gewissheit, dass es hinter dem Jägerzaun noch weiter geht.

So kommt das eine zum anderen. Man trifft die richtigen Leute, der Rap kommt zu den Beats, das Design zur Crew, die Style-Begeisterung wird auf T-Shirts gedruckt, man tut und macht – wie aus dem Nichts ergibt sich ein Paket, das gleichzeitig die Geschichte ist, über die man rappen kann. Die von Genetikk ist eine Erfolgsgeschichte, aber sie sind selbst dafür zu schlau, sie ungebrochen als bloße Angebergeschichte zu erzählen. Genetikk kreieren einen Mythos, der fast nur um sich selbst kreist und trotzdem alles mitnimmt und einarbeitet, was in der Welt passiert: »Du willst 'ne Jacht vor der Küste? / Im Wasser treibt, wer's nicht geschafft hat zu flüchten.« Das ist schlau, und man merkt, dass Genetikk Großes erschaffen wollen. Ihr Ziel ist wahrscheinlich nicht weniger als die Unsterblichkeit. Ob es dafür reicht? Schwer zu sagen. Der Olli-Kahn-hafte Wille ist auf jeden Fall schon mal da.

Das genaue Gegenteil davon sind DIE SÄCKE[2]: Rhymin Simon, Plätter Pi, Druss, Michael Mic, Sha-Karl und Vokalmatador, allesamt ehemalige Superstars der Berliner Underground-Rap-Szene. Statt Olli Kahn steht hier Herthas legendärer Gábor Király im Tor, selbstverständlich in Schlabberhose. Auf *Alles ist die Säcke* (Beatillz) geht es um Tod nach zu viel Alkoholgenuss und um die eigene Vergänglichkeit. Der Herbst des Lebens ist angebrochen, scheiß mal auf Leistungs- und Erfolgsdruck! Während Mic, Plätter und Sha-Karl zur Big-Bud-Crew gehören, waren Vokalmatador und Rhymin Simon Teil des Kollektivs Die Sekte von Sido und B-Tight (phonetische Verwechslungen sind nicht unbeabsichtigt). Nun erheben sich die alten Säcke also von der Couch, auf der sie vor ein paar Jahren eingenickt sind, und machen wieder zusammen Musik. Die klingt entspannt und zurückgelehnt und sehr angenehm. West-Coast-Sound für eine gemütliche Autofahrt durch die Hood, Devin The Dude, Hauptsache *laid back*.

Die Beats rollen so vor sich hin und die alten Herren darüber. Es geht um die Lieblingskneipe und die albtraumhafte Vision, dass die mal geschlossen haben könnte. Ein Track gegen Zugezogene darf bei einer Berlin-Crew natürlich nicht fehlen, allerdings ist auch der wahnsinnig nett und freundschaftlich formuliert, weder Schwabe noch Spanier müssen sich ernsthaft beleidigt fühlen. Der früher offen vorgetragene Brachialsexismus wird nun »ironisch« in sein Gegenteil verkehrt. Zwar ist immer noch rauszuhören, dass man es gerne etwas klassischer hätte im Geschlechterverhältnis, aber man scheint mittlerweile festgestellt zu haben, dass das mit der Frauenverachtung in Beziehungen nicht so gut kommt. Läuterung durch Leben, könnte man sagen. Für alle, die Bier, Mexikaner und Rap lieben, sind Die Säcke auf jeden Fall *die* Supergroup der Seniorenklasse.

In der Klasse könnte als Einzelkünstler auch BASS SULTAN HENGZT[3] landen, dessen neues Album *Musik wegen Weibaz* (No Limits) aufgrund des Covers in den Schlagzeilen war. In den sozialen Netzwerken gab es jede Menge Diskussionen, wobei man Hengzt bescheinigen muss, die Sache souverän gemeistert zu haben. »Läuft ja richtig mit Homophobie«, lautete ein Kommentar des Rappers, der sich darüber freute, dass ihn die schwulenfeindlichen Idioten auf Facebook entliketen. Ein Bild von zwei sich küssenden Männern, das auch im Jahr 2015 noch einen solchen Shitstorm auslöst – das gibt es nur im Rap-Game. Wobei man darüber die Musik bitteschön nicht vergessen sollte.

Das Album ist, nun ja, gewöhnungsbedürftig. Vom Flow her erinnert mich BSH immer an Sido, und auch thematisch nähert er sich dem ehemaligen Maskenmann an. Leichte, selbstironische, vollkommen ungefährliche Tracks. Manchmal gibt's noch Bomben und Schellen, meistens aber gute Laune und zwischendurch tatsächlich einen Song, auf dem BSH beschreibt, dass er sich früher nicht binden wollte und nun die eine gefunden hat, aber sein Herz derart gut versteckt ist, dass er selbst nicht mehr weiß, wo es ist. Irgendwie wartet man ständig auf ein Gitarrenriff und die dreckige Ansage, dass alles nur Verarschung ist. Kommt aber nicht. Und so bleibt man einigermaßen fassungslos zurück. Manchmal ist Rap eben so etwas wie der moderne Schlager. Schunkelbeats inklusive. Wow.

augenzwinkernder Fingerzeig in Richtung Feminismus. Nun heißt man, in Anlehnung an *Evol*, das vier Jahre zuvor veröffentlichte SY-Album, Evvol. Doch zum Glück wollen Chance und Dark nicht auch noch so klingen wie die Vorbilder. Im Gegenteil: Sonic Youth hätten womöglich geklungen wie Evvol, wären Thurston Moore und Lee Ranaldo Anfang der Achtziger etwa mit Klaus Nomi auf Tour gegangen, statt Glenn Branca die Gitarrensaiten zu verstimmen.

Zwar hört man auf *Eternalism* nach wie vor die Wirkungsstätte der frühen Sonic Youth in Form von Querverweisen zu diversen Klangmechanismen der New Yorker No-Wave-Szene durchschimmern, doch haben Evvol auf ihrem Debütalbum im Vergleich zu ihren Tagen als Kool Thing einen eigenen Platz im Reich düsterer Klänge gefunden. Im Grunde funktionieren die elf Songs wie die Fahrt in der letzten U-Bahn an einem Wochentag, wenn Zeit und Raum für einen kurzen Moment eine Auszeit zu nehmen scheinen. Man weiß, dass man viel zu spät nach Hause kommt, man muss am nächsten Morgen wieder früh raus. Egal, gerade diese seltsame halbe Stunde zwischen Wach- und Halbschlaf liefert die beste Kulisse, um sich von den am Tag ausgesparten Gedanken forttragen zu lassen. Und *Eternalism* hilft dabei: Chance und Dark beleuchten Erlebtes und fast Vergessenes, begleitet von Synthesizer- und Beat-Landschaften, die übernehmen, was nachts das Rattern der Schienen besorgt.

Dass Evvol damit keinen Innovationspreis gewinnen, ist so offensichtlich wie unerheblich. Deutlich hört man, was zwischen Achtziger- und Neunzigerjahren im Bereich der traumwandlerischen Musik vor sich ging: Kate Bush ist ebenso präsent wie die späten Cocteau Twins, die statischen Elemente der Flying Lizards oder die rhythmische Gewandtheit einer Lizzy Mercier Descloux. Doch das in Berlin lebende Duo kombiniert die Summe der Anleihen zu einem eigenen Entwurf düster-romantischer Nachtschattenmusik. Genau darin liegt Evvols Verdienst: Sie belassen es nicht etwa bei gekonnter Nostalgie, sondern berücksichtigen auch, was man in der Jetztzeit auf nächtlichen Bahnfahrten hört. Sanfte Versatzstücke von House und anderer Bassmusik verorten Evvol in der Gegenwart und verhelfen den Klängen vergangener Zeiten zu neuer Relevanz. *Eternalism* träumt – aber nicht von 1985.

Dennis Pohl

FFS
FFS
DOMINO / ROUGH TRADE
ALBUM

»Collaborations don't work / I'm gonna do it all by myself«, singen die Scherzkekse FFS auf ihrem Album *FFS*. Die alten Schlawiner – FFS ist ja eine Kollaboration! Nämlich ein Treffen der großartigen, seit den späten Sechzigerjahren agierenden und hierzulande leider ein wenig in Vergessenheit geratenen kalifornischen Brüder Ron und Russell Mael alias Sparks mit den anfangs um das Jahr 2004 auch mal ganz passablen und mit vernünftigen Frisuren ausgestatteten Glasgower Sympathie-Indie-Jungs Franz Ferdinand. Sparks gelingt seit jeher das beinahe Unmögliche, nämlich eine ungrauenvolle Einbettung des Kabarettistischen in den Pop. Ihr vorerst letztes, geniales Berliner Konzert im Herbst 2012 im zu zwei Drittel leeren Postbahnhof am Ostbahnhof bewegte sich etwa gekonnt und bewusst am Rande äußerster Peinlichkeit. Franz Ferdinand waren für so etwas immer zu cool, und ihre gelegentlichen Ausflüge in musikalischen Humor gerieten trotz Talent für clevere Zeilen oft etwas schal – vermutlich spielen sie aber deswegen in der Regel vor vollen Hallen (obwohl auch ihre größten Zeiten vorbei sind).

So stimmt die Vorstellung, dass Sparks diese Kollaboration nötiger haben als Franz Ferdinand, ein klein wenig traurig. Aber wer weiß, vielleicht ist dies ja wirklich einfach ein seit langer Zeit geplantes Projekt aus Spaß an der Sache, genau wie es beide Bands in der Presse behaupten. Tatsächlich hört es sich streckenweise danach an, wie zum Beispiel im Elektropopstück »So Desu Ne«, das eine nur mit Kimono bekleidete japanische Dame besingt, die mit einer Hello-Kitty-Uzi herumwedelt. Oder beim an sich sehr nach klassischem Sparks-Songwriting klingenden »Dictator's Son«, in dem das Schlagzeug und die Gitarren Franz Ferdinands von Produzent John Congleton toll abgemischt wurden und so Ron Maels Klavier schön bereichern. Das Verschmelzen der Stimmen von Russell Mael und Alex Kapranos gelingt in diesem Song auch – wie an vielen Stellen des Albums, schließlich teilen beide Gruppen eine ähnliche Art des Dandyhaften. Beziehungsweise haben Franz Ferdinand nach eigener Aussage viel Sparks ins eigene Schaffen einfließen lassen.

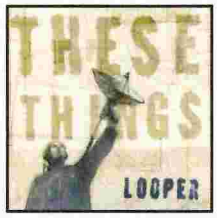
Das kann allerdings auch nach hinten losgehen. Das Abschlussstück »Piss Off«, das gleichzeitig die erste Single-Auskoppelung darstellt, klingt genau so, wie man es bei Ankündigung dieses Albums befürchtete. Nämlich wie einer der seltenen Momente, in denen bei Sparks der Kabaretthumor doch so grauenvoll bleibt, wie er normalerweise ist, und Franz Ferdinand dengeln dazu etwas uninspiriert mit. Aber in den vielen guten Momenten des Albums entsteht tatsächlich der Eindruck, dass jede Gruppe die andere ergänzt: Die Alten geben den Jüngeren den letzten Schliff im Witz, die Jüngeren den Alten ihre tanzbaren Post-Punk-Gitarren – und hoffentlich wieder ein größeres Publikum.

Johannes von Weizsäcker

LOOPER
THESE THINGS
MUTE / ROUGH TRADE
COMPILATION

LOOPER
OFFGRID:OFFLINE
MUTE / ROUGH TRADE
ALBUM

Während der Achtzigerjahre ließ die großartige US-amerikanische Indiegruppe Beat Happening Beats geschehen, die klangen, als entstammten sie Musikgruppensitzungen für Teilnehmer im Vorschulalter. Das Kindliche in der Popmusik gewann dann im Lauf der Neunzigerjahre auch in Großbritannien an Bedeutung: Schüchterne und ordentlich angezogene Mädchen und Jungs griffen zu Akustikgitarren und Spielzeugkeyboards und sangen zu naiven Schleifen und Akkordschrammeleien Lieder über andere schüchterne Mädchen und Jungs. Das wurde Twee genannt, *twee* ist das englische Wort für alles, was schüchtern und gut angezogen ist oder anmutet.



Die Über-Band des Genres war und ist natürlich das Glasgower Kollektiv Belle And Sebastian, welches das Kindergeschrammel mithilfe erwachsener Liedschreibekunst und gelegentlichen Soul-Easy-Listening-Einlagen international massentauglich machte. Gründungsmitglied Stuart David stieg im Jahr 2000 aus, um sich gemeinsam mit seiner Frau Karn David vollkommen dem bisherigen Seitenprojekt Looper zu widmen. Wie der Name suggeriert, geriet dieses Projekt zum Schleifen-betonten Ansatz von Kindlichkeits-inspirierter Popmusik: Mit Lo-Fi-Beats, Midi-Sounds und Billiginstrumentarium interpretiert das Ehepaar verschiedene Popgenres, die eben oft besonders dem Repetitiven frönen, und Stuart David singt oder spricht dazu, gelegentlich entfernt an seinen Landsmann Momus erinnernd, mehr oder weniger melancholische Betrachtungen über Liebe, Leben und Alltag.

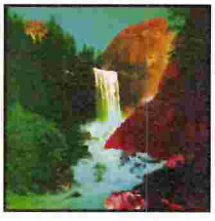
Nun haben Looper beinah ihr komplettes bisheriges Werk zusammen mit ihrem neuen Album *Offgrid:Offline* in einem Boxset versammelt, es dabei allerdings thematisch neu geordnet – in fünf Gruppen, die jeweils Stücke von verschiedenen ihrer bisher erschienenen Alben sowie vom neuen Album enthalten. Die Gruppe *Melos* etwa orientiert sich an Stücken mit Songstruktur, in denen Stuart David atemlastig angezerrt zu niedlichen Sixties-Rhythmen, Heimorgeln und

daheim aufgenommenen Gitarren singt; *Kinokraft* und *Transmitte* enthalten allerlei hübsche Elektronikmusik für den Heimgebrauch, zu der sich gemütlich mit dem Fuß tapsen lässt. Besonders gefällt mir die Gruppe *Lexiphonics*, in der zu mehr oder weniger rhythmischen Klängen gesprochen wird. Hier kommt Stuart Davids Glasgower Akzent sehr schön zur Geltung, der etwa dem Titelstück des neuen Albums den nötigen melancholischen Nicht-Kitsch verleiht, während vom Besuch bei einem von der Stadt aufs Land gezogenen und nun verblendet-glücklich und vereinsamt dort lebenden Freund erzählt wird.

Die alles durchziehende, bemühte Naivität kann allerdings gelegentlich nerven, zumal wenn sie über eine ganze Kiste von Alben andauert. Doch da die Kindlichkeit entlang eines neuen Ordnungssystems aufgeführt wird, kann man sich eben Stücke für entsprechende Stimmungen heraussuchen – beziehungsweise für verschiedene Versionen der gleichen Stimmung: Ein bisschen ähneln tut sich hier schon alles. Trotzdem findet sich so manch eine in ihrer Unaufgeregtheit prägnante Beobachtung, die angenehm traurig stimmt.

Johannes von Weizsäcker

MY MORNING JACKET
THE WATERFALL
ATO / PIAS COOPERATIVE
ALBUM



Entweder glauben My Morning Jacket an ständige Neuerfindung und Selbstoptimierung, was total ätzend wäre. Oder sie haben ihren Dreh nach beinahe 20 Karrierejahren immer noch nicht raus, was sie eigentlich ganz sympathisch machen würde. Die Platten der aktuell fünfköpfigen Band aus Louisville klingen nicht einfach nur jedes Mal anders, sondern wie eine Verneinung des jeweiligen Vorgängers. Auf das *Duelling-Banjos*-Gegniedel von *It Still Moves* (2003) folgte das disziplinierte *Z* (2005), ein Album, das My Morning Jacket besser mal *Kentucky Fried Coldplay* genannt hätten. Auf *Kentucky Fried Coldplay* folgte *Evil Urges* (2008), der ebenso überdrehte wie missglückte Versuch, eine Prince-Platte mit Neil-Young-Gitarren zu machen. Und das Reizende an *Circuital* (2011) war zuletzt ein allgemeines Flinte-ins-Korn-Feeling, das offenbar die ganze Gruppe ergriffen hatte. Weil es ihnen einfach nicht gelingen wollte, eine anständige Rockband zu werden, schrieben My Morning Jacket eben Trötenpopsongs über Black-Metal-Fans. Mit Kinderchor.

The Waterfall durchbricht dieses Muster der Musterlosigkeit als möglicherweise erste My-Morning-Jacket-Platte von My Morning Jacket. Nichts auf dem siebten Album der Band klingt nach Korrektur oder Retourkutsche. Wie eine Schlange an der Reformhauskasse bewegt es sich ganz gemächlich in die richtige Richtung, verfolgt von leichtem Moderduft. Sie kennen bereits den Plattentitel, aber wussten Sie auch schon, dass es auf der Platte einen Song gibt, der »Like A River« heißt? Glauben Sie es oder nicht, auch dieses Stück fließt so gemächlich dahin, als würden sich seine Folkpicking-Gitarre und schwelenden Streicher von selbst spielen.

Nun werden die Skeptiker sagen: Platten wie *The Waterfall* kommen von Rockgruppen, die langsam dick werden. Der honigstimmige und -gesichtige Frontmann Jim James singt außerdem einen ganz schön spirituell erhellten Schmu zusammen, und der Ruf von My Morning Jacket war ohnehin immer besser als ihre Diskografie, wahrscheinlich, weil sie so eine tolle Liveband sind, wenn auch nicht ganz so toll wie Wilco, die auch schon viel mehr Alben des Monats im *Rolling Stone* hatten, und hey, bring doch mal das neue Heft vom Späti mit! Die Skeptiker haben recht mit all dem, aber sie verstehen nicht, dass es egal ist. My Morning Jacket waren schon immer ein bisschen dick, und *The Waterfall* ist die Platte, auf der sie lernen, sich selbst zu lieben. So, wie sie sind. Om.

Daniel Gerhardt

VARIOUS
DECON / RECON / 1
NOISE MANIFESTO / ROUGH TRADE
EP

Im Club regiert aktuell das Acht-Hände-Prinzip. Nach Future Brown gibt es nun einen weiteren namhaften Zusammenschluss von vier Produzentinnen und Produzenten. Wobei das, was Olof Dreijer, Jam Rostron, Hermione Frank und Paula Temple hier nach einer Idee der Letzteren gemeinsam fabrizieren, offiziell ein gegenseitiges Remix-Projekt von vier Berliner Expats ist und keine Band. Temple, die hier unter dem Pseudonym Jaguar Woman auftritt, konnte Ex-The-Knife-Hälfte Dreijer unter dem Solo-Alias Oni Ayhun, Rostron als Aquarian Jugs (und nicht wie üblich als Planningtorock) und Frank als Rroxymore für den großen Umsturz gewinnen: Die neue Reihe *Decon / Recon* soll eine Rezeption der Musik ohne Fokussierung auf ihre Urheberinnen ermöglichen. Schluss mit Klatsch, Personenkult, Geschlechter- und Herkunftsklischees, die die Berichterstattung bisweilen bestimmen. Motto: Überbaut, was euch kaputt macht!

Das Noise Manifesto, nach dem Temple ihr Label benannt hat, existiert auch als solches. Quintessenz des Manifests: Lärm wird die Welt heilen, Instrumente und die sie bedienenden Subjekte sind einander ebenbürtig, dem Prinzip des Synthesizers entsprechend ist auch der Zusammenschluss von Musikerinnen eine Synthese. Allerdings funktioniert das mit dem Auslöschen der Identitäten nicht so richtig. Zumindest dieser Text macht bis hierhin alles falsch, was in dieser Hinsicht falsch gemacht werden kann. Deshalb zur Musik.

Die vier Stücke entstanden in digitaler Zusammenarbeit, Einzel-Credits gibt es nicht. Temple will sogar den Arbeitsprozess untereinander anonymisiert haben. Techno wird so zu einem großen gemeinsamen Spielplatz. Die Vielfalt der Sounds ist eine Wohltat. Es jackt, stampft und groovt, freundliche Aggressivität baut überraschende, aber konsistente Spannungsbögen. Doch bleibt die Frage, ob es die vier Producer eher ärgert oder ob sie doch diebische Freude empfinden, wenn man auf *Decon / Recon / 1* beispielsweise die für Planningtorock typischen Saxofon- und Violinenmanipulationen oder Temples bekanntermaßen mächtige Perkussionen aufspürt. Solche detektivischen Erkenntnisse sind bei Future Brown ungleich schwerer zu erlangen. Allerdings: Vielleicht irrt man sich ja auch, Gewissheit ist eine Leerstelle. Am Ende bleibt nur die Musik. Und die funktioniert.

Thomas Vorreyer

MAJOR LAZER
PEACE IS THE MISSION
BECAUSE MUSIC / WARNER
ALBUM

Aufgewachsen und sozialisiert mit HipHop, Reggae, Dub und Hardcore, arbeitet Diplo seit gut zehn Jahren an einer Form von Popmusik, die soundästhetisch radikal und zugleich anschlussfähig an den Mainstream sein will. Den einen gilt er als genial, anderen als Fledderer, der sich schamlos bei allem bedient, was die Ghettos so hergeben, von Sissy Bounce bis Baile Funk. Darauf, dass der US-Amerikaner den einen oder anderen guten Beat gebastelt hat, kann sich trotzdem jeder einigen. Manche seiner Produktionen für Azealia Banks, M.I.A. oder Santigold waren stilprägend. Auch das erste Major-Lazer-Album *Guns Don't Kill People ... Lazers Do* zog unzählige Radiohits der gleichen Bauart nach sich. Zerhäckselte Stimmsamples, rollende Snaredrums und aufgebrezelte Subbässe allerorten – Beyoncés »Run The World (Girls)« ist vielleicht das prominenteste Beispiel. Diplo wurde zum Global Player der Popkulturindustrie und musste für alles die Regler schieben, was noch einen Majorplattenvertrag hatte. Seit geraumer Zeit scheint die Luft raus, auch das letzte Madonna-Album konnte er nicht mehr retten.

Ähnlich bieder und glatt klingt *Peace Is The Mission*, das neue Major-Lazer-Minialbum, eines von dreien, die im Laufe des Jahres 2015 unter die Leute gebracht werden sollen. Ging Diplo seinerzeit damit hausieren, dass das Debüt *Guns Don't Kill People ... Lazers Do* standesgemäß auf Jamaika aufgenommen worden sei, wirkt *Peace Is The Mission* eher wie zwischen Tür und Angel im Hotelzimmer produziert. Zu hören gibt es die immergleichen Tröten- und Fanfareneffekte, die seit Jahren in keinem EDM-Track fehlen dürfen. Nun ist EDM-Haterei geschmäcklerisch und öde, aber für jemanden, der mit seinen eklektischen Beats tatsächlich mal versucht hat, Radiopop

arschwackeltauglich zu machen, ist das reichlich wenig. Wie zum Ausgleich hat Diplo sich viele Gäste ins Boot geholt. Die Chicagoer Indieband Wild Belle wird im Eröffnungstrack gefeaturet, es gibt Kollaborationen mit Pusha T, Ellie Goulding und der dänischen Sängerin MØ. Doch auch die scheinen bei den Aufnahmen vor allem auf die Uhr geschaut zu haben. Es macht nicht mal Spaß, diese Platte zu verreißen. Man will lieber irgendwas Schönes machen. Draußen scheint die Sonne. Man könnte Eis essen gehen oder so. Vielleicht Major Lazer 2009 hören. Stattdessen sitzt man da mit Major Lazer 2015. Man schaut selbst nur noch auf die Uhr und wartet auf den finalen megadramatischen Drop. Endlich. Der letzte Song. 40 Sekunden. Jetzt nur noch 20. Zehn. Drei, zwei, eins … Puh, Feierabend.

Sebastian Ingenhoff

MBONGWANA STAR
FROM KINSHASA
WORLD CIRCUIT
ALBUM

Es gibt die Katzenclips. Es gibt die Überschwemmungsvideos, in denen indonesische Strandhäuser oder brasilianische Busse sekundenschnell von braunen Schlammfluten verschluckt werden. Und es gibt die Clips, in denen zu sehen ist, wie afrikanische Straßenmusiker mit aus Öldosen gebauten Gitarren eine zart perlende Melodie spielen oder auf einem aus Topf und Eimer zusammengesteckten Drumkit ein virtuoses Solo hinlegen. Wahrscheinlich sind diese Videos beliebt, weil sie ein europäisches Afrikaklischee bedienen: Arme Menschen machen aus Müll schöne Musik. Produktionen wie das Debüt von Mbongwana Star zeigen, dass die kaputte, mülligе Lebenswirklichkeit auch kaputt und schrottig klingen kann. Oder besser gesagt: muss.

Paradoxerweise ist die Band aus den Spaltprodukten einer Formation entstanden, die genau das Gegenteil gemacht hat: Coco Yakala Ngambali und Theo Nzonza Nsituvuidi waren Teil von Staff Benda Bilili. Die Band aus Rollstuhlfahrern, Poliokranken, sogenannten »Krüppeln«, machte 2009 mit einem Album Furore, auf dem sie feingliedrige, honigartige Kongo-Rumba spielte, und gab seither weltweit Konzerte. Ein Art Buena Vista Social Club der Ausgestoßenen von Kinshasa. Mit Mbongwana Star haben die beiden Musiker einen vollständigen Stilwechsel hingelegt: weg vom gefälligen Wohlklang. Musik, Party, Ekstase sind nicht mehr das Gegenmodell zur Slum-Wirklichkeit in Kinshasas Shantytowns an den Docks des Kongo River, wo Ngambali und Nsituvuidi leben. Der Sound ist genauso verzerrt wie die Lebensumstände. »Suzanna« heißt das Stück, das diese Haltung am eindrucksvollsten zum Ausdruck bringt. Grotesk übersteuerte Kalimba-Loops (die man auch von ihren Landsleuten Konono N°1 kennt, mit denen sie kooperieren) und fuzzige Highlife-Gitarren: Bei diesem *Four-to-the-floor*-Klopper läuft jeder Tontechniker instinktiv zum Pult, um den Gain-Regler runterzudrehen, weil der Track vor Übersteuerung zu explodieren und vor Hitze zu platzen droht. Der Sound eines Raumschiffs beim Wiedereintritt in die Atmosphäre.

Nicht ohne Grund heißt der Song, der den Titel des Albums weiterspinnt, »From Kinshasa To The Moon«. Die afrofuturistische Mythologie des alten Sun Ra, der *space*, der Ort der Befreiung ist: All das steckt tief in der Haltung, mit der Ngambali und Nsituvuidi sowie ihr Produzent Liam Farrell alias Doctor L zu Werke gehen. Die beiden kongolesischen Musiker lernten Farrell als Produzent eines Albums des nigerianischen Afrobeat-Pioniers Tony Allen kennen und beauftragen ihn damit, ihnen einen neuen Sound auf den geschundenen Leib zu schneidern. Dabei wollte er die gängigen Klischees afrikanischer Musik überwinden, sagt Farrell. Kinshasa erinnere ihn an das New York der Achtziger, ein Ort, an dem musikalisch alles möglich schien. Das Ergebnis sind zehn Stücke, offensichtlich improvisiert und spielerisch entstanden und in einem Dub-artigen Produktionsprozess zu hypnotischen Tracks weiterentwickelt, voller Punk-Attitüde, wie ein harter Bruch mit dem Dogma, dass Popmusik eine spiegelblanke Oberfläche braucht.

Christoph Twickel

LYDIA LUNCH & CYPRESS GROVE / SPIRITUAL FRONT
TWIN HORSES
RUSTBLADE / BROKEN SILENCE
ALBUM

LYDIA LUNCH
CONSPIRACY OF WOMEN
OTHER PEOPLE
ALBUM

In der beeindruckenden Dokumentation *Autoluminescent* sagt Lydia Lunch einige sehr reflektierte und bewegende Dinge über den Ende 2009 verstorbenen legendären australischen Gitarristen und Songschreiber Rowland S. Howard. Und über das Musikbusiness. Die 1959 geborene New Yorkerin hat nie die Klappe gehalten, sondern quer durch den punkigen und no-wavigen Garten ihrer unzähligen

Kooperationen immer das Maul aufgerissen. So wurde sie auch zur kongenialen Partnerin von Howard, die beiden waren eine Art experimentelle Version von Nancy & Lee. Ob live oder auf Tonträger, ob mit Musik oder Spoken Word – letzteres Genre hat Lunch im Grunde mit erfunden –, sie wirft mit Worten, die schneiden und weh tun können wie Glasscherben.

Auf Nicolas Jaars Other-People-Label wird nun *Conspiracy Of Women* wiederveröffentlicht, Lunchs berühmtes Sprech- und Hollywood-Hassalbum aus dem Jahr 1990. Abgesehen von diesem Rerelease fielen zuletzt vor allem Lunchs Kollaborationen mit Cypress Grove auf, dem einstigen Mitstreiter von The Gun Clubs früh verstorbenem Jeffrey Lee Pierce. Um uns im Gestrüpp der Verweise noch ein wenig weiter zu verheddern, seien die großartigen Coverversionen erwähnt, die es nun auf *Twin Horses* zu hören gibt, einem Split-Album von Lunch & Grove einerseits und dem italienischen Neo-Folk-Kollektiv Spiritual Front (Selbstcharakterisierung: »nihilist suicide pop«) andererseits. Letzteres interpretiert »L.O.V.E. Machine« von W.A.S.P., Erstere spielen eine fantastisch fatalistische Variante von Nikki Suddens (ebenfalls tot) düsterem Song »Death Is Hanging Over Me« und covern tatsächlich »Hotel California« von den Eagles. Endstation Absteige. So viel Tod und Krankheit. Scheiß Rock'n'Roll.

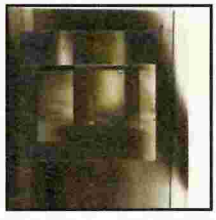
Umso erstaunlicher – bitte nicht als Kompliment verstehen – ist es, dass Lydia Lunch all ihre Projekte (neben den bereits genannten vor allem mit: Henry Rollins, Kim Gordon, Foetus, Die Haut, Gallon Drunk, Mia Zabelka und Zahra Mani) so neugierig überstanden hat und immer wieder aufs Neue herausfordert. So wie jetzt auf *Twin Horses* gaben sich schon auf dem ebenfalls mit Cypress Grove produzierten, 2014 erschienenen Album *A Fistful Of Desert Blues* Spaghettiwestern, Swamp Blues, No Wave und Post Punk vollkommen unpeinlich die Hand. Lunch begrüßt einen wieder mit ihrer ostentativ lasziv-provokativen Stimme, die erahnen lässt, warum diese zornige Dozentin den Weg für Peaches, Pharmakon, Gazelle Twin oder sogar Warpaint erst frei gemacht hat und sich dennoch nicht zufriedengeben will. Einige Jahre war es leise um sie, schon länger wird sie wieder laut und ungemütlich. »Get your fucking gun, ladies!«, heißt es, inklusive Feministinnenbeschimpfung und großem »Haha«. Und Calexico hauen ab ins nächste alternative Kulturzentrum, solange sie noch laufen können.

Christoph Jacke

SHAMPOO BOY
CRACK
BLACKEST EVER BLACK / CARGO
ALBUM

Wir werden beherrscht von einem totalitären Regime der Zeit. Ob Arbeit oder Urlaub, die Zeit vergeht schneller als je zuvor und hat jede Alltagshandlung bis ins kleinste Detail durchorganisiert. So auch die Kunst. Während Filme mit immer schnelleren Schnitten versuchen, sinkenden Aufmerksamkeitsspannen gerecht zu werden, sollen auch Popsongs ihr Publikum mit einer Überfülle an Ereignissen dreieinhalb Minuten lang bei der Stange halten. Zum Glück gibt es Künstler, die sich dem Diktat verweigern: Die Filme des Regisseurs Béla Tarr etwa mit ihren endlosen Kameraeinstellungen oder das Noise-Trio Shampoo Boy mit seinen zähflüssigen Drones. Auf dessen neuem Album *Crack* erstrecken sich drei Songs über eine Dauer von 40 Minuten und entfalten eine Welt, in der der Fluss der Zeit aus ihrem Kontinuum herausgerissen wird. Zukunft und Vergangenheit fallen in eins, und manchmal ist nicht mehr klar, was wichtiger ist: das Wahrgenommene oder die Wahrnehmung selbst.

Der Albumtitel des Wiener Trios, bestehend aus Peter Rehberg, dem Labelchef von Editions Mego, der Musikerin und Labelbetreiberin Christina Nemec und dem im Brotberuf als Journalist tätigen Christian Schachinger, verrät das Konzept: Es geht um den Riss. Um das Aufbohren der Zeit und das langsame Vordringen in das, was sich dahinter verbirgt. Der Opener »Spalt« beginnt mit einem tiefen, stehenden Ton, unter den sich ganz langsam ein nach dem steten Tropfen eines Wasserhahns klingendes Flirren schiebt, bevor alles in einen komplexen Drone mündet, so bedrohlich wie schön, so verstörend wie vertraut. Die beiden weiteren Stücke des Albums sind eine Reise in tiefe Gewässer, durch subaquatische Abgründe und Schluchten, bis man schließlich die Klangquelle erreicht, in der alles in ewigem Rauschen verschwindet.



Schon auf dem 2013 ebenfalls auf Blackest Ever Black erschienenen Debüt *Licht* verschalteten Shampoo Boy psychedelisch ausufernde Klangwelten mit messerscharfer Elektronik, die von großer Lust am weißen Rauschen und an der Langsamkeit zusammengehalten wird. Das beim Hören erzeugte Gefühl der geistigen und körperlichen Entschleunigung ist nicht nur ein ästhetisches Erlebnis. Es ist auch ein radikaler Gegenentwurf zum Effizienzzwang der Zeit.

Philipp Rhensius

DIE REGIERUNG
SUPERMÜLL
PLAY LOUD / ALIVE / CARGO
ALBUM

VARIOUS
SUPERMÜLL TRIBUTE
PLAY LOUD / ALIVE / CARGO
COMPILATION

Popkulturell war 1984 ein Jahr zwischen den Zeiten. Die Post-Punk-Geschichte war zu Ende gegangen, das nächste neue Ding noch nicht angekommen, weshalb man vielerorts in diverse Sixties-Revivals flüchtete. Die damals in Essen wohnhafte Band Die Regierung brachte diese Atmosphäre der Latenz auf ihrem Debütalbum *Supermüll* auf den Punkt: »Wir wollen 'ne neue Szene«, heißt es im Eröffnungssong »Neue Szene« fordernd. Die Gruppe um Tilman Rossmy konnte nicht ahnen, dass *Supermüll* Jahre später selbst szenebildend und zur Riesenreferenz für die sogenannte Hamburger Schule werden sollte.

Supermüll ist ein eckiges Meisterwerk, das an Dr. Feelgood erinnert und mit seinem schlauen Trotz einen brachliegenden Nerv traf. Was später Diskurspop heißen sollte, befand sich noch im Stadium des Diskurs-Pubrocks, die Gitarren klangen oft wunderbar schweinös und nur manchmal schwelgerisch wie zur gleichen Zeit auf den Veröffentlichungen von Creation Records. Rossmy, der heute mit dem Tilman Rossmy Quartett aktiv ist, nahm die Poesie von Bands wie Blumfeld oder Die Sterne vorweg und erfand wie Peter Hein für Family 5 die Sprache für ein auf Dauer gestelltes Sturm-und-Drang-Leben. Zu den größten Fans der Band gehörte Dirk von Lowtzow, der auch auf dem nun zusammen mit dem neu gemasterten Original veröffentlichten *Supermüll-Tribute*-Album vertreten ist. Vielleicht ist der Tocotronic-Song »Sie irren« von deren neuem rotem Album eine versteckte Referenz an *Supermüll*. »Sie irren / Denn niemand / Liebt den Müll der Welt / Wie du es tust«, heißt es darin.

Nun sind Arbeiten für Tributalben eine schwierige Angelegenheit, wenn sie unentschlossen zwischen Coverversion und Remix mäandern. Auch der bunte Strauß für das *Supermüll Tribute* birgt konzeptuelle Problemchen, verbreitet aber insgesamt einen entwaffnenden Charme. Dafür sorgen ulkige Schelmereien, etwa wenn OMO feat. Herman Herrmann das Signaturschlagzeug von »In The Air Tonight« zu einer Billig-Disco-Nummer vertrashen. Nicht zuletzt dokumentieren die Bearbeitungen des *Supermüll*-Materials, wie sich das Spektrum von unabhängiger Musik seit 1984 ausdifferenziert hat. Man wird daran erinnert, wie viel seither geschah. In ihrer gemeinsamen Aneignung von »Neue Szene« arbeiten Schneider TM und Dirk von Lowtzow das verfemte Genre Illbient poppig durch, während Doc Schoko in seiner Fassung von »Müllmann« C86-Noise-Pop mit elektronischen Mitteln reanimiert. Als einzelgängerisches Monument ragt Julia Wiltons schief gehängte Version von »Häng hier nicht rum« heraus; zu Drones, Fiepen und Streichern erklärt sie in passiv- aggressiver Tonlage: »Das ist mein Territorium.«

Der gereizten Grundstimmung von *Supermüll* am nächsten kommen DJ Marcelle und Another Nice Mess in ihrer Wiederverwertung von »Halt's Maul«. Hier bleibt auch der herrlich knarzige Bass des Originals erhalten. »Kannst du vielleicht die Musik ein bisschen leiser machen?«, mahnt eine Stimme wieder und wieder. Von wegen! Während Die Regierung von Essen nach Hamburg zog und sich für das nächste Album bis 1990 Zeit ließ, sollte die Musik immer mehr und immer lauter werden. Auf *Supermüll* besang die Band in »Elektrische Welt« noch die Verhältnisse vor der Digitalisierung (für das *Tribute* aufbereitet von Beck Harris) – heute darf man sich täglich über die vielen »neuen Szenen« und Subszenen der Post-Internet-Gegenwart freuen.

Aram Lintzel

Ende

CD 125

1. Hot Chip
»Huarache Lights« (Radio Edit)
2. Torres
»Strange Hellos«
3. Jimmy Somerville
»Freak«
4. Jenny Hval
»That Battle Is Over«
5. Bernard + Edith
»Crocodile«
6. Metz
»The Swimmer«
7. Róisín Murphy
»Exploitation« (Single Edit)
8. My Morning Jacket
»Big Decisions«
9. Sóley
»Halloween«
10. Nocturnal Sunshine
»Drive«
11. Du Blonde
»Black Flag«
12. Mr Raoul K
»Break Your Chains And Return To Botswana« (Unreleased Version)

ZUSAMMENSTELLUNG: Daniel Gerhardt

Ratskeller zu Lübeck

MR. RAOUL K

Zwischen dem Hier und dem Dort

TEXT: Florian Sievers FOTOS: Katja Ruge

Asylbewerber, Schreiner, Fußballer – Raoul Konan, geboren im westafrikanischen Côte d'Ivoire, hat schon einige Reinkarnationen hinter sich. Als Mr. Raoul K produziert er heute vom Rande Deutschlands aus unvergleichlich eigenwilligen House, der genau so hybrid ist wie seine ganze Lebensgeschichte. Ein Besuch.

Die alte Dame aus Afrika warf einen Blick aus dem Fenster der Wohnung ihres Sohns, und ihr Urteil war harsch. Vor ihr lag ein Viertel aus dreistöckigen Gründerzeitbauten in einer deutschen Stadt, grün, ruhig, nett hier. Sie stand in einer Altbauwohnung, Holzdielen, warme Farben, ziemlich gemütlich. Doch die alte Dame fühlte sich – so schimpfte sie beim Blick aus dem Fenster – wie im Knast. Wie der Sohn das nur aushalten könne, alle Fenster und Türen geschlossen, null Kontakt zu den Nachbarn auf der anderen Straßenseite, und überhaupt: keine Menschenseele da draußen, nur Vorgärten, Bäume und geparkte Autos!

Verwunderlich? Verständlich. Man kann sich schließlich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als den zwischen Lübeck, wo die alte Dame damals ihren Sohn besuchte, gegründet im achten christlichen Jahrhundert, pittoreske Hansestadt, heute ein paar mehr als 200.000 Einwohner – und dem Ort, an dem sie sonst wohnt: Abidjan, Metropole der République de Côte d'Ivoire in Westafrika, mehr als 20 Mal so groß wie Lübeck und doppelt so dicht besiedelt, brüllend voll, brüllend laut, brüllend schwül. Man muss ein bisschen suchen, bis man eine Gemeinsamkeit findet. Vielleicht diese: Dort wie hier regnet es häufiger mal – allerdings dort, im Golf von Guinea, tropisch warm, hier, nahe der Ostsee, meist eher nieselig kühl.

Aber was sollte sie machen? Ihr Sohn war nun mal vor rund 20 Jahren in Lübeck gelandet, also war sie angereist, um nach dem Rechten zu sehen. Diesen Sohn hatte sie bei dessen Geburt 1976 im französischsprachigen Côte d'Ivoire mit vollem Namen Konan N'da Kouassi Raoul getauft. In Europa kann man den Mann allerdings auch Raoul Konan nennen. Oder, noch einfacher: Mr. Raoul K. Unter diesem Namen veröffentlicht der gebürtige Ivorer nämlich seit einigen Jahren Platten mit tiefgründigem House, dessen Seele aus dem Mutterland repetitiver Tanzmusik stammt – eine Verbindung, die zwar ziemlich naheliegend ist, die aber trotzdem nur wenigen so schlüssig gelingt wie ihm. Exotismus ist bei Mr. Raoul K so weit weg wie Abidjan von Lübeck.

Trotzdem, oder gerade deswegen, ist Konan dabei im besten Sinne eine Randfigur elektronischer Tanzmusik. Seine House-Platten sind bei Kennern hochbegehrt, aber eben vor allem bei Kennern. Er ist zwar als DJ und Produzent ein Profi, aber wahrlich kein Hipster, hat sich bereits von den House-Legenden Ron Trent und Joe Claussell remixen lassen, hat aber nicht mal ein Management. Und er macht all das von Lübeck aus, also vom Rande Deutschlands. Weil er mal einer Frau wegen in der Stadt gelandet ist und hier nun mit seinem Sohn lebt, der mit 13 Jahren erst mal die Schule abschließen soll. Und weil er die Abgeschiedenheit auch irgendwie mag, die Konzentration, das ruhige Arbeiten aus dem Abseits. »Lass uns schnacken«, sagt Konan, als er sich in seiner Wohnküche hinsetzt, um all das zu erklären. Und er sagt es mit einer ziemlich nach 21. Jahrhundert klingenden Mischung aus norddeutschem Twäng und ivorischem Akzent, eine so hybride Zusammensetzung, wie sie die Postmoderne heute überall auf der Welt produziert. Aber von vorne.

AUF EIGENE FAUST

Raoul Konan ist gerade mal 16, als er 1992 zusammen mit seinem Zwillingsbruder Modeste nach Deutschland kommt, »als Asylant«, wie er selbst sagt. Geboren wurden die beiden in der ivorischen 200.000-Einwohner-Stadt Agboville, wo der Vater als Lehrer die Familie in die Mittelschicht gehoben hatte. Aber die Brüder wollten erfolgreiche Fußballer werden, also zogen sie schon mit zwölf auf eigene Faust rund 80 Kilometer südwärts, in die riesige Hafenmetropole Abidjan, wo die großen Clubs des Landes sitzen. Ihr Vaterland Côte d'Ivoire – das sich offiziell dagegen verwahrt, »Elfenbeinküste« genannt zu werden, darum die Fremdsprachenhuberei – lebte Jahrzehnte lang gut vom Export von Kakao und Kaffee, Ananasfrüchten und Palmöl. In den Sechziger- und Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts zog es als wirtschaftliches Powerhouse des frankophonen Afrikas Gastarbeiter aus dem gesamten westafrikanischen Umland an, aus Burkina Faso, Mali oder Guinea.

Doch Anfang der Neunziger wird Staatspräsident Félix Houphouët-Boigny, der das Land seit der Unabhängigkeit regiert hatte, krank und schwach, seine Herrschaft

bröckelt, Aufruhr liegt in der Luft, Schulen und Geschäfte sind geschlossen. Also spendiert ein älterer Bruder, der selbst durch einige Zufälle in Deutschland gelandet war, den Zwillingsbrüdern ein Flugticket. Eine Reise ins Ungewisse: Sie landen in Hamburg, es ist kalt, abweisend, seltsam. »Wir wussten absolut nichts über dieses Land, als wir herkamen«, erinnert sich Konan.

Das ändert sich ab jenem Tag, an dem er und sein Zwilling in identischen Klamotten und mit identischen Frisuren vor dem Hamburger Rathaus rumhängen. Ein älteres deutsches Akademiker-Ehepaar, die Frau Französischlehrerin, der Mann Architekt, will die beiden niedlichen Afrikakinder fotografieren, man kommt ins Gespräch. Endlich mal jemand, mit dem sich die beiden Jungs, die kein Wort Deutsch sprechen, unterhalten können! Die Herrschaften wollen Abzüge der Fotos vorbeibringen, sie schreiben sich brav die Adresse der Jungs auf: Asylantenheim, Hamburg-Ohlsdorf. »Als sie da waren, waren sie total entsetzt und sagten, sie müssten uns sofort dort rausholen«, erzählt Konan. Die Minderjährigen wohnen mit Erwachsenen zusammen in einem Zimmer, zwielichtige Gestalten hängen rum. Drogen kursieren. Auf Betreiben ihrer Bekanntschaften wechseln die Konan-Zwillinge in eine Einrichtung für betreutes Wohnen, sie gehen zur Schule und lernen Deutsch.

Allerdings bekommen die beiden bald auch Streit mit dem Ehepaar. Aus blöden Gründen: weil die Brüder zu Verabredungen eine Stunde zu spät kommen, weil sie den selbstgebackenen Kuchen der Frau nicht mögen und unterm Sofa verstecken, und weil die älteren Herrschaften unterm Strich ihre Zuneigung nicht erwidert finden. »Es war nicht so, dass wir diese Liebe nicht zurückgeben wollten«, sagt Konan heute, »aber wir waren damals noch viel zu afrikanisch. Wir haben gar nicht verstanden, was die für Probleme hatten.« Irgendwann bricht der Kontakt ab – inzwischen sprechen sie wieder miteinander. »Wir haben Glück gehabt«, sagt Konan über seine zufälligen Quasi-Zieheltern. Schließlich hätten die Jungs genau so gut wie viele andere von damals, die keine andere Einkommensquelle finden, im Park landen und dort Gras verkaufen können.

Schon eine Woche nach seiner Ankunft in Deutschland hat Konan eine feste Freundin, eine Deutsche. Fünf Jahre später heiraten die beiden, er darf legal im Land bleiben – und vor allem endlich arbeiten, was einem als Asylbewerber in Deutschland ja absurderweise untersagt ist. Weil ihm seine frischgebackenen Schwiegereltern sagen, man sei hierzulande nur jemand, wenn man einen Beruf erlerne, beginnt Konan 1998 eine solide betriebliche Ausbildung zum Schreiner. Parallel dazu spielt er weiter Fußball, wird bei einem Turnier von einem Talentscout entdeckt – und kickt in den folgenden Jahren in Schleswig-Holsteins Amateurligen, bei Vereinen wie dem Eichholzer SV, dem VfL Oldesloe oder Concordia Hamburg. Probleme mit dem Knie zwingen ihn zwar dazu, die Karriere auf gehobenem Amateurniveau zu beenden. Aber danach ist der Deal mit kleineren Vereinen immerhin: Ich spiele bei euch, wenn ihr mir vor Ort einen Job als Schreiner besorgt. So integriert sich Konan auf dem platten norddeutschen Land quasi selbst. Und nachdem er sich irgendwann scheiden lässt, lernt er die künftige Mutter seines Sohns kennen, wegen der er sich 1998 in Lübeck niederlässt, *of all places*.

DIE NÄCHSTE REINKARNATION

Das Ende der Fußballkarriere ist für Konan nicht nur das Ende eines Traums, sondern auch eines Lebensmodells. Aber es wartet ja – nach Asylbewerber, Schreiner, Fußballer – schon die nächste Reinkarnation. Seine damals neue Freundin nimmt ihn 1998 mit nach Berlin zur Loveparade – und hier kommt er zum ersten Mal wirklich intensiv mit Musik in Kontakt. »Fand ich gut«, sagt Konan. »Erst mal gar nicht so sehr die Musik, aber alle waren gut drauf, diese Stimmung. Da habe ich gesagt, das möchte ich auch machen. Ich möchte DJ werden.« Hochgezogene Augenbrauen seiner Freundin, skeptischer Blick. Konan aber besorgt sich Plattenspieler, Mischpult und ein paar House-Platten, fußballert und schreinert tagsüber, übt abends Auflegen und macht nachts in der Lübecker Mainstream-Disko Red Zone seine ersten Schritte als House-DJ. Zudem bildet er sich in einem Studio zum Tontechniker fort.

»Dann habe ich zum ersten Mal eigene Tracks produziert«, erzählt Konan in seiner Wohnküche. »Aber die haben sich angehört wie von jedermann. Nicht schlecht, aber auch nicht besonders.« Nur: Wo findet er etwas Besonderes? Er entschließt sich dazu, zurückzufliegen nach Abidjan, dort westafrikanische Instrumente aufzunehmen und die in seine Musik zu integrieren. Der Trip geht in die Hose, Raoul Konan wird abgezogen, fast wie ein Europäer. Er bezahlt Geld. Für ein Studio, für Musiker, wird aber nur vertröstet, und am Ende reist er unverrichteter Dinge wieder ab. Im Flugzeug auf dem Rückweg aber sagt er zu seiner Freundin: »Das kann es nicht gewesen sein. Ich fliege noch mal hin.« Klar hält sie ihn für verrückt, doch dieses Mal klappt es: Angetrieben von dem für ihn typischen unerschütterlichen Glauben an sich selbst, einem klar grundierten Selbstbewusstsein, das sich nicht in Arroganz äußert, sondern in einer ruhigen, ausgeglichenen Art, legt Konan in Abidjan den Grundstein für seinen weiteren musikalischen Werdegang.

Im Jahr 2008 erscheint die erste Platte von Mr. Raoul K, die EP *Le Cercle Peul*, benannt nach dem Volk der Peul, auch bekannt als Fulbe oder Fulani, aus deren Kultur er sich viele Instrumente und Melodien leiht. Konan veröffentlicht sie auf einem neugegründeten eigenen Label, Baobab, benannt nach dem Affenbrotbaum, Wasser-, Nahrungs- und Schattenspender im gesamten Subsahara-Afrika. Auflage: 500 Stück, ganz ohne Vertrieb und Ahnung gepresst, die Kartons lagern ein halbes Jahr in seiner Lübecker Wohnung. Doch irgendwann darf er ein paar Kopien in die Fächer seines Hamburger Lieblingsplattenladens Underground Solution stellen. Nach drei Wochen sind sie ausverkauft, und er presst insgesamt noch drei Mal nach. Es folgen Veröffentlichungen beim legendären Chicagoer House-Label Still Music sowie bei den Tokiotern Mule, die 2011 auch sein Debütalbum herausbringen: *Introducing My World*. Die Sache kommt ins Rollen. Im vergangenen Jahr ist sein drittes Album erschienen, *Still Living in Slavery* (siehe SPEX N° 355).

Über all diese Veröffentlichungen hinweg beschreibt Konans Musik eine eindeutige Richtung: immer weiter weg von Europa und den USA, weg von etablierten House-Konventionen, zurück nach Afrika – oder sogar ganz raus aufs offene Wasser. So dreht Konan immer weiter die Bassdrum raus, arbeitet immer eigenwilliger mit Klangquellen, die er in Abidjan aufnimmt, ohne in, wie er selber sagt, »neokolonial-folkoristische Fallen« zu tappen. Kein Kitsch, nicht nur »Afro-House« mit Ornamenten über Bassdrums, sondern Musik, die schon in der Substanz nach Westafrika klingt, in den Sounds, in den Rhythmen. Oder genauer gesagt: nach nördlichem Westafrika. Denn eher noch als in Côte d'Ivoire findet Konan seine Sounds in Traditionen, die aus dem im Norden gelegenen Nachbarland Mali stammen. Einer seiner Brüder hatte früher eine Freundin aus jener Region, die hat ihre Kassetten mitgebracht, und so hat ihn wohl die Musik von dort geprägt, als er noch klein war, Salif Keita, Ali Farka Touré, Toumani Diabaté, die Klassiker.

Côte d'Ivoire dagegen ist im Westen heute vor allem für Coupé-Décalé bekannt, ein grandios hingerotzter HipHop-Hybrid mit Bling-Bling-Rappern, die auf Französisch damit angeben, wie viel Geld sie illegal aus Europa abzocken, angeblich. Fast so wie die Typen mit dem Studio, auf die Konan damals in Abidjan reingefallen war. Auf seinem zweiten Album, *Mande*, hat er zum Spaß mal einen Coupé-Décalé-Track veröffentlicht. Eigentlich aber findet er Côte d'Ivoires global bekanntesten aktuellen Musikexport zu billig.

UNTERM DACH

Konans Musik entsteht heute in seinem kleinen Studio unterm Dach über jener Wohnung, die Frau Mama damals als Gefängnis empfand. Eine Holztreppe rauf, quer durch einen Dachbodenraum mit Wäscheleinen, dahinter ein Zimmer mit Dachschrägen, rotem Teppich, braunen Holzbalken, im Sommer brüllend heiß, im Winter bitterkalt. Mittendrin ein alter PC, ein Mixer und einige Synthesizer, ringsum westafrikanische Instrumente wie eine Wassertrommel, Koras, Mbiras und Sekeres sowie gleich fünf Balafone. Darauf kann Konan inzwischen die Basics selber einspielen. Wenn es ein Solo sein soll, fragt er jemanden in Abidjan. Allerdings muss er sich jetzt einen neuen Ansprechpartner suchen, denn der Mann seines Vertrauens ist selbst gerade auf dem Weg nach Europa, illegal, die harte Tour. Laut letzten Informationen hält er sich zurzeit irgendwo in Griechenland versteckt.

In seinem Studio über den Dächern Lübecks ist Konan momentan ziemlich beschäftigt. So bearbeitet er mit seinem Bruder im Geiste, dem House-Produzenten Kuniyuki Takahashi vom Mule-Label, sowie mit dem japanischen Trance-Produzenten Kaito Aufnahmen von traditioneller japanischer Musik. Er empfindet diese alten Instrumente als klanglich denen aus Westafrika verwandt. Zudem will Konan seine Musik live umsetzen – und zwar lieber für Jazzfestivals als für House-Open-Airs. Nur ist es nicht leicht, in Deutschland passende Musiker dafür zu finden, die dann auch noch genügend Spielraum haben, erst mal ein paar Monate zu proben, bevor Gagen eintrudeln. Außerdem plant Konan Kooperationen mit Oumou Sangaré und Fatoumata Diawara, Sängerinnen aus Mali, die in Westafrika und auf europäischen »Weltmusik«-Festivals ziemlich erfolgreich sind. »Ich bin immer noch am Anfang«, sagt Konan, der auf eine sanfte Art unerschütterlich an sich selbst zu glauben scheint, »es gibt noch so viel zu tun.«

Und nicht zuletzt ist Mr. Raoul K auch noch als DJ unterwegs, von Amsterdam bis Paris, von Bukarest bis Tiflis. Und obwohl er da auch mal in traditionellem ivorischem Dress aufläuft, spielt er dann, ausschließlich von Vinyl, gern geradlinigen Berghain-Techno – eine Kombination von Optik und Sound, die im Publikum vermutlich einige Vorurteile und Erwartungen über den Haufen wirft. Für seine DJ-Karriere hat Konan 1997 sogar seine Nationalität aufgegeben: »Ich bin Deutscher geworden, als ich wusste, dass ich bald international unterwegs sein würde«, sagt er. Da hilft ein Schengen-Pass – auch wenn er nur ungern auf den ivorischen verzichtet hat.

EINDEUTIGKEIT GIBT ES NICHT

Das deutsche Staatsangehörigkeitsgesetz verlangt zwar Eindeutigkeit – aber in der Realität gibt es die natürlich nicht. »Im Herzen bin ich noch Ivorer«, betont Konan. »Andererseits bin ich inzwischen auch ganz schön deutsch geworden und schaue auf die Uhr, wenn ich eine Verabredung habe.« Kein Wunder, sagt er, schließlich habe er schon die Hälfte seines Lebens in Norddeutschland verbracht. Ähnlich zwischen den Stühlen sitzt denn auch Konans Musik: Ein Europäer empfindet sie vielleicht als »afrikanisch«, die Verwandten in Abidjan kommen damit aber gar nicht so gut klar – ist ihnen zu maschinell, zu »westlich«. »Was soll ich machen?«, fragt Konan und grinst: »Ich bin halt gelernter House-Musiker.«

Apropos »Lernen«: Raoul Konans Zwilling Modeste hat damals eine solide deutsche Maurerlehre absolviert – mit dem festen Plan, sich in Abidjan ein ordentliches Haus zu bauen. Er ist vor kurzem nach Côte d'Ivoire zurückgekehrt, zum ersten Mal in ihrem Leben sind die beiden Brüder nun getrennt. Doch Modeste wollte sich auch um die Verwandten vor Ort kümmern. Der Vater ist vor fünf Jahren in Abidjan ums Leben gekommen, als nach einer schiefgelaufenen Wahl Bürgerkrieg herrschte. Damals stritten der Herausforderer Alassane Ouattara und der zu dieser Zeit noch amtierende Präsident Laurent Gbagbo, der jetzt in den Niederlanden vor dem Internationalen Strafgerichtshof steht, um die Macht. Ouattaras Rebellen hatten den Vater verdächtigt, zu Hause Waffen zu verstecken. Der Mann war krank, Medikamente gab es nicht, die Kämpfer haben ihn geschlagen, schließlich ist er an den Folgen gestorben.

Raoul war seitdem nicht mehr da, und er vermisst es. Wenn er samstagabends mal raus aus dem Studio möchte und ein Bier trinken will, dann weiß er in Lübeck nicht recht wohin. »In Afrika sind alle immer draußen und klönen«, sagt er, und er sagt wirklich: »klönen«. Inzwischen kann er sich darum auch vorstellen, mit seiner aktuellen Freundin wieder in ein afrikanisches Land zu ziehen. Das Leben ist dort nicht so teuer, es gibt weniger Terminstress, es liegt mehr Soul in der Luft, ein Klischee mit wahrem Kern. Mali vielleicht oder Mosambik?

Andererseits aber käme Konan vielleicht aus Deutschland gar nicht mehr so leicht weg, wie er denkt. Er hat Wurzeln geschlagen. So schwärmt er davon, wie schön es ist, im Sommer an einem der nahen Ostseestrände zu liegen. Sein 13-jähriger Sohn, den er privat im Fußball unterrichtet, wird vom HSV umworben. Und Konan selbst arbeitet nebenbei als Jugendtrainer beim Verein für Bewegungsspiele Lübeck von 1919 e.V. – kurz VfB Lübeck. Heute ist mal wieder Trainingstag. Also zieht sich der Houseproduzent Mr. Raoul K schnell noch die Trainingsjacke mit den Frakturschrift-Buchstaben des Vereins auf grün-weißem Grund über, streicht sich die Dreadlocks aus dem Gesicht, umarmt einen zum Abschied sehr fest und verschwindet dann, mit einem letzten Winken, auf dem Gelände des altehrwürdigen Lübecker Lohmühle-Stadions im norddeutschen Nebel.

RÜCKBLENDE

Herbert, London, Village Underground, 17.3.2015

Nach der Schweineplatte

TEXT: Florian Obkircher
FOTO: Agnieszka Maksimik

Rotes Licht flutet die Bühne. Mikrofonständer werfen hohe Schatten auf das mächtige Backsteingewölbe dahinter. Dann geht die jazzige Umbaumusik aus, neun Musiker treten auf. Drei Bläser, zwei Vokalisten, zwei Keyboarder, ein Gitarrist – und zuletzt Matthew Herbert. Metallene Sounds zischeln aus den Boxen. Eine verhallte Gitarrenlinie kommt dazu, dann pocht die Bassdrum los. Herbert steht am elektronischen Steuerpult und wippt im Takt, Ade Omotayo tritt ans Mikrofon. »In the battle for it all / There's a man with a face as white as sin«, singt er mit viel Pathos in der Stimme. Der Opener des Konzerts ist zugleich der erste Song auf Herberts neuem Album *The Shakes*, das der britische Musiker beim Multimediafestival Convergence im Londoner Club Village Underground vorstellt.

Es ist die erste Platte seit 2006, die der 43-Jährige unter seinem Herbert-Pseudonym veröffentlicht. Überraschend kehrt er damit zu seinen House-Wurzeln zurück. In den letzten Jahren lebte Herbert vor allem sein Faible für Konzeptmusik aus. Für das Album *One Pig* (2011) begleitete er ein Schwein von der Geburt über die Schlachtung bis zum Verzehr mit dem Aufnahmegerät, für *The End Of Silence* (2013) dehnte er den Sound einer Bombendetonation in Libyen auf LP-Länge aus.

Das war schwere Kost. Besonders für Fans, die Herbert in seiner Big-Band-Phase oder durch leichtfüßige Dance-Hits wie »Suddenly« kennengelernt hatten. Die nun vollzogene Rückkehr zu bekömmlicheren Formen erklärt er vor der Show im Interview. »Es war anstrengend, sich dauernd rechtfertigen zu müssen«, sagt er. »Gerade das Schweinealbum wurde von Tierschützern heftig kritisiert. Mit *The Shakes* wollte ich durchatmen, mich auf vertrautes Terrain zurückziehen: den Dancefloor.«

Bei den Konzerten zu *One Pig* trugen Herbert und drei Mitmusiker weiße Laborkittel. Sie zupften an Drähten eines Gitterzauns in der Bühnenmitte und modulierten auf diese Weise grunzende Schweine. Dagegen wirkt die neue Bandbesetzung konservativ. Aber Herbert wäre nicht Herbert, würde er das Publikum mit seichter Unterhaltung abspeisen. Nach dem ersten Song tritt er im schwarzen Sakko ans Mikrofon. Er grüßt und sagt: »Neben neuen Stücken werden Sie heute Abend auch einige meiner alten hören. Zum Beispiel dieses hier.« Zwei Sekunden seines Hits »It's Only« erklingen vom Band, die 500 Zuschauer jubeln. Dann eine Kehrtwende: »Diesen Song werde ich Ihnen aber ersparen«, sagt Herbert grinsend. Enttäuschtes Raunen geht durchs Publikum. Nach einem anderen Stück kündigt er »I Hadn't Known (I Only Heard)« an, genau wie einen beliebten Remix für Louie Austen. Die Stücke werden jeweils angeteast, damit die Anwesenden spüren, was ihnen vorenthalten wird.

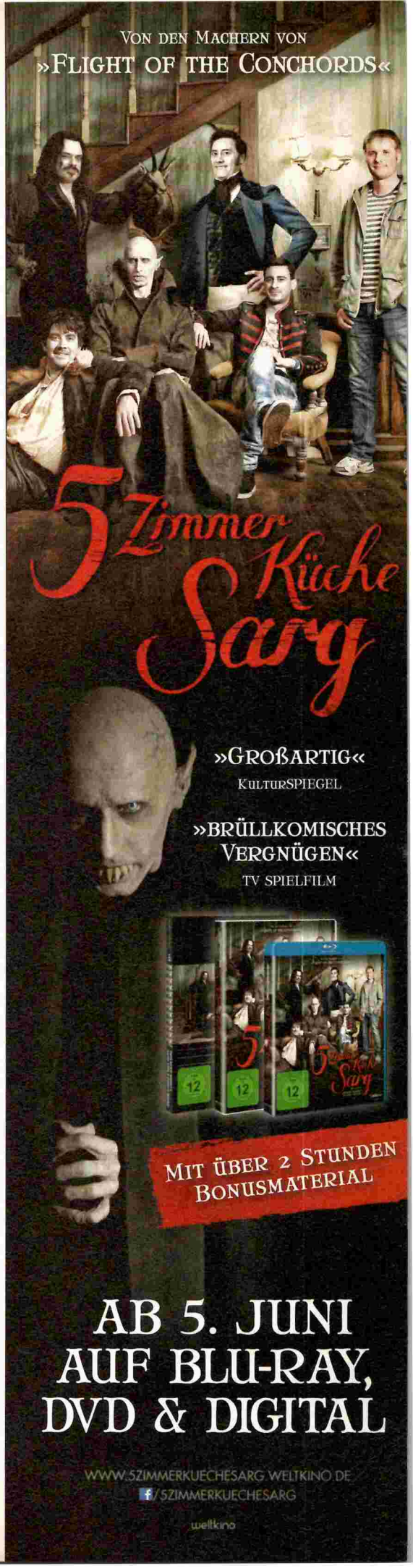
Bertolt Brecht hätte seine Freude daran. Schon im Prolog nimmt Herbert einen Großteil der Setlist vorweg und entmystifiziert die eigenen Tracks, indem er ihre Bausteine einzeln darlegt. »Sie werden heute Abend viele versteckte Geräusche hören«, sagt er. Dann beginnt er eine Aufzählung, immer mit dem jeweiligen Klang unterlegt: Ein Flüchtlingsboot, das vor Sizilien sinkt. Die Geburt seines zweiten Sohnes. Prinz William, der auf allen Vieren eine Toilette putzt. Herberts Weisheitszahnziehung vom Tag zuvor. Krrrrzzzzz! Der Künstler verzieht das Gesicht.

Auf die amüsante Einlage folgt ein Track vom neuen Album. »Middle« beginnt mit einem westafrikanisch anmutenden Highlife-Gitarrenriff und baut sich zu einem sanft groovenden Epos auf, verdichtet durch Stakkato-Bläser und den Wechselgesang von Omotayo und Rahel Debebe-Dessalegne. Herbert strahlt. Man sieht ihm an, dass er Spaß daran hat, wieder mit einer Band auf der Bühne zu stehen, die richtige Songs mit richtigen Instrumenten spielt. Aber keine Sorge, Herbert knickt trotz der traditionellen Präsentation der Stücke nicht ein. Mit *The Shakes* verlagert er den politischen Subtext lediglich von den Sounds in die Songtexte.

»Ich wollte eigentlich optimistische Stücke über meine Familie schreiben, darüber, glücklich zu sein«, sagt er im Interview. »Das tat ich dann auch. Bis der Krieg in Gaza begann und tausende Unschuldige ermordet wurden. Nach solchen Nachrichten fällt es schwer, das Gute in der Welt zu sehen.« Der Song »Safety« belegt den Sinneswandel. Die Bassdrum stolpert durch eine martialisch anmutende Klangcollage, Omotayo singt über das Diktat der Angst: »The bully has a stick, he makes you hear the click«. Die Band trägt jetzt schwarze Henkerkutten, erst für das versöhnliche Finale legt sie diese wieder ab.

Es ist eine inhaltlich dichte und sehr theatralische Performance, wenn man bedenkt, dass sowohl das Konzert als auch *The Shakes* eigentlich Herberts Rückkehr zur Tanzmusik markieren sollen. Wer sein Werk kennt, wusste natürlich schon, dass sich die Dinge nicht so einfach gestalten würden. Selbst die zugänglichste Herbert-Platte hinterlässt immer auch ein Statement auf dem Dancefloor. Oder, wie Brecht mal sagte: »Man kann die Wahrheit nur mit List verbreiten.«

HERBERT
THE SHAKES
ACCIDENTAL / CAROLINE / UNIVERSAL



SPEX PRÄSENTIERT

The Julie Ruin, Foto: Shervin Lainez

Dagobert

14.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
15.05. Essen – Hotel Shanghai
16.05. Frankfurt a.M. – Mousonturm
weitere Termine auf *spex.de*

Der Schnulzensänger aus den Bergen steigt hinab ins Flachland. Dort singt er uns was von Afrika, denn einer muss es schließlich tun. *buback.de*

Nadine Shah

20.05. Hamburg – Prinzenbar
21.05. Berlin – Privatclub

Wir zitieren Thomas Hübener: Nadine Shah jagt »eine Fin-de-Siècle-haft aufgedonnerte und aus tausend Wunden blutende Gothic-Sau durchs Indie-Dorf«. Eine Gothic-Sau, wer will sich das entgehen lassen? *wizpro.com*

Ruhrtriennale

14.08. – 26.09. diverse Locations

Beim Festival der Künste geht es mit Theater, Schauspiel, Tanz, Installation und Musik zur Sache. Und hier kommt der Clou: Die Ruhrtriennale findet entlang der Ruhr statt. *ruhrtriennale.de*

Telekom Electronic Beats Festival

29.05. Köln – E-Werk

Róisín Murphy (im aktuellen Heft), Django Django (im aktuellen Heft) und Howling (nicht im aktuellen Heft) setzen das Festival für elektronische und nicht ganz so elektronische Musik in Köln fort. *factory92.eu*

Twerps

21.05. Köln – King Georg
22.05. Berlin – Kantine am Berghain
24.05. München – Theatron Festival

Eingewickelt in Indie-Rock: Twerps aus Melbourne stellen ihr zweites Album vor. Es ist abermals eine bestens informierte Genre-Platte geworden. *puschen.net*

The Julie Ruin

10.08. Berlin – Lido

Kathleen Hanna hat noch was nachzuholen: Nachdem sie das einzige Deutschlandkonzert ihrer Band The Julie Ruin letztes Jahr absagen musste, hoffen wir nun auf den August. *puschen.net*

Die Tocotronic Chroniken

19.05. Berlin – Prince Charles

Das Buch zur Band von Martin Hossbach und Jens Balzer wird mit Party, DJs und Vorgelesenem adäquat eingeführt. *aufbau-verlag.de*

Trümmer

22.05. Bremen – Tower
23.05. Köln – Luxor
26.05. Frankfurt a.M. – Zoom
weitere Termine auf *spex.de*

»Potenziell alle ansprechen«, stand letztes Jahr über dem SPEX-Artikel zur ersten Trümmer-Platte. Wenn die aktuelle Tour der Hamburger Band vorbei ist, müsste das eigentlich geschafft sein. *landstreicher-booking.de*

Tune-Yards

02.06. Heidelberg – Karlstorbahnhof
03.06. Berlin – Lido

Die Musik steht niemals still, die Musiker sowieso nicht. Merrill Garbus und Band präsentieren Anfang Juni den aktuellen Entwicklungsstand ihrer weltgewandten Popmusik. *puschen.net*

Iceage

23.05. Mannheim – Maifield Derby
24.05. Dortmund – Way Back When Festival
27.05. Berlin – Bi Nuu
28.05. Leipzig – UT Connewitz

Viermal noch mit dem Pflug durchs Feld der Liebe. Iceage spielen die vorerst letzten Deutschlandkonzerte zu ihrer aktuellen Platte und Goth-Punk-Werdung. *eineweltaushack.de*

Tortuga Bar / Sharon Stoned

13.06. Dortmund – Langer August
27.06. Berlin – Privatclub
01.08. Nürnberg – Bardentreffen
weitere Termine auf *spex.de*

Alte Lieder, aktuelle Band, neue Erfahrung: Tortuga Bar spielen eigene Songs und die ihrer einflussreichen Vorgängerband Sharon Stoned. *tortugabar.net*

Torres
03.06. Berlin – Privatclub

Vorgestellt im aktuellen Heft: Mackenzie Scott, die als Torres auf ihrem zweiten Album *Sprinter* vom Folk zu Grunge und halbwegs unversehrt wieder zurückfindet.
meltbooking.com

Dan Deacon
04.06. Leipzig – Goldhorn

Schlaubi Schlumpf *rides again (again)*: Der Laptop-Sinfoniker Dan Deacon gönnt sich nach Berlin im Winter nun auch noch Leipzig im Sommer. *powerline-agency.com*

I Love Makonnen
29.06. Frankfurt a.M. – Zoom
30.06. Berlin – Postbahnhof

»Club Going Up On A Tuesday«, zumindest in Berlin: die ersten zwei Deutschlandkonzerte des Sängers, Rappers und Drake-Freundes aus Atlanta. *meltbooking.com*

Pohoda Festival
11. – 13.07. Trencin, Slowakei

Fünf gute Gründe für drei Tage in Trencin: Björk, Einstürzende Neubauten, CocoRosie, Kate Tempest und die Tatsache, dass Sie noch nie dort waren. *factory92.eu*

Midsommar Festival
19.06. Berlin – Urban Spree

Schwedisches Essen, schwedische Spiele und nicht nur schwedische Musik. Das Midsommar-Festival hat sich inzwischen zum inoffiziellen Berliner Sommerfest des Popbetriebs gemausert. *nbnberlin.de*

Tocotronic
08.10. Leipzig – Haus Auensee
09.10. Hannover – Capitol
10.10. Erfurt – Stadtgarten
weitere Termine auf *spex.de*

Jetzt hätten wir fast was von »Roter Oktober« geschrieben. Nach kleiner Aufwärmclubtour verbringen Tocotronic die schönste Jahreszeit in den Stadthallen der Republik. Das ist *dedication*. *powerline-agency.com*

Interpol
08.06. Bremen – Aladin
17.08. Dortmund – FZW
25.08. Wiesbaden – Schlachthof
26.08. Stuttgart – Theaterhaus

»I will surprise you sometime / I'll come around / When you're down«: Interpol kriegen nicht genug und hängen im Sommer noch vier Deutschlandkonzerte dran. *kj.de*

Jenny Hval
20.06. Köln – Stadtgarten
22.06. Berlin – Kantine am Berghain
23.06. Hamburg – Kampnagel

Popmusik zum Zuhören und Hinterherdenken. Jenny Hval stellt ihr neues Album *Apocalypse, Girl* vor und erklärt, wie man eine Banane dekonstruiert.
paperandironbooking.com

Blurred Edges Festival
05. – 20.06. Hamburg – diverse Locations

Zehnte Runde des Hamburger Festivals für aktuelle Musik. Wir hören und sehen unter anderem Aidan Baker und Sun-Ra-Interpretationen von Rocket No. 9.
blurrededges.de

Liturgy
25.05. Berlin – Kantine am Berghain
30.05. Hamburg – Kampnagel
31.05. Leipzig – UT Connewitz
weitere Termine auf *spex.de*

Die Glockenspieler unter den Black-Metal-Bands oder die Ex-Black-Metal-Band, die jetzt Glockenspiele zerstört? Ende Mai kann man es herausfinden.
paperandironbooking.com

Henry Rollins
04.01. Berlin – Apostel Paulus Kirche
07.01. Mannheim – Alte Feuerwache
08.01. Frankfurt a.M. – Mousonturm
weitere Termine auf *spex.de*

Falls Sie wirklich noch nicht wissen, was Sie im Januar 2016 vorhaben: Unser Happy-Hardcore-Buddy Henry Rollins geht auf Spoken-Word-Tour und liest uns allen die Leviten.
mlk.com

Torstraßenfestival
13. & 14.06. Berlin – diverse Locations

Gute Gründe für Mitte: Entlang der Torstraße eröffnen Young Fathers, Jens Friebe und andere den Hauptstadtfestivalsommer. *torstrassenfestival.de*

Tickets unter *spex.adticket.de*

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL
RÓISÍN MURPHY
DJANGO DJANGO
DAVID AUGUST & ENSEMBLE
HOWLING
BROKEN LUXURY
29 MAY 2015
KÖLN E-WERK
DOORS 20:00
TICKETS KOELNTICKET.DE,
ELECTRONICBEATS.NET
Spotify
spex
intro
Kölner Stadt-Anzeiger
www.ksta.de
electronic beats

SPEX ABO

PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX
16 HEFTE / 80 EURO*

ANDREAS DORAU & SVEN REGENER
ÄRGER MIT DER UNSTERBLICHKEIT
GALIANI VERLAG BERLIN
BUCH

Letztes Jahr die Galatour zum 50. und der »Fli-Fli-Fla-Fla-Flaschenpfand«-Welthit. Nun eine Art Autobiografie mit Sven Regener als offiziellem »Ghost«-Writer. Andreas Dorau hält sich und uns alle jung.

KELELA
CUT 4 ME (DELUXE EDITION)
FADE TO MIND / ROUGH TRADE
CD

Jetzt auch für Geld zu haben (oder für ein Abo): das vielbeachtete Debüt-Mixtape der Leftfield-R'n'B-Hoffnung, erweitert um eine Remix-CD mit Beiträgen von Jam City, Nguzunguzu und anderen.

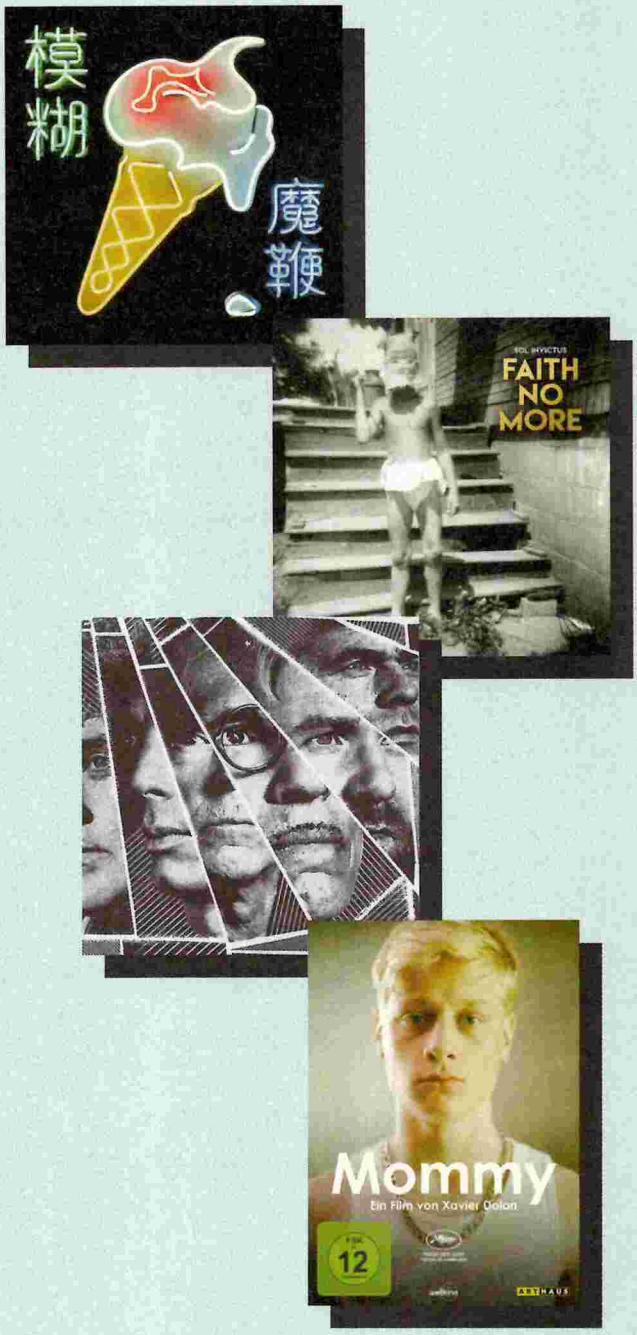
SPEX VERPASST? – ÜBER 100 AUSGABEN IM PIRANHA-MEDIA-SHOP VERSANDKOSTENFREI NACHBESTELLBAR: *SHOP.PMEDIA.DE*

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030.695 36 – 113 Fax: 030.695 36 – 114 (Mo–Fr / 10–14 Uhr)



1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**

BLUR
THE MAGIC WHIP
PARLOPHONE / WARNER
CD

Zwölf Jahre nach *Think Tank* sind Blur selbst die letzte gültige Referenz für Blur. *The Magic Whip* verheiratet Damon Albarns Solointeressen mit sparsamen, aber unverkennbaren Graham-Coxon-Gitarren.

FAITH NO MORE
SOL INVICTUS
RECLAMATION / PIAS / ROUGH TRADE
CD

Auch Mike Patton hat die Bande wieder beisammen, im Fall von Faith No More liegen sogar 17 Jahre zwischen Ableben und Auferstehung. Man hört *Sol Invictus* diese Zeit an, auf unberechenbare, unterhaltsame Weise.

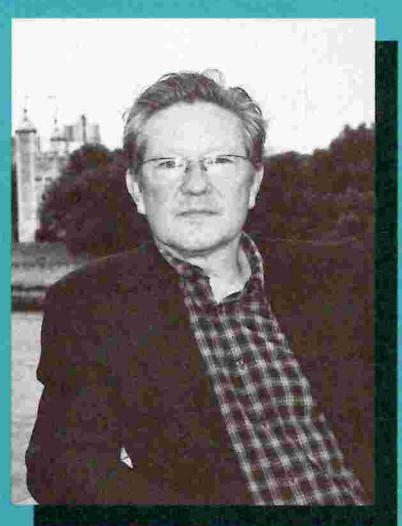
FFS
FFS
DOMINO / ROUGH TRADE
CD

Die einen gelten als Glam-Pop-Elder-Statesmen und zuverlässiger New-Wave-Motor. Die anderen sind die Sparks. Das gemeinsame Album von letzteren und Franz Ferdinand dokumentiert die Überschneidungen und Abweichungen ihrer Karrierewege.

XAVIER DOLAN
MOMMY
STUDIOCANAL
DVD

2009 bekannte Xavier Dolan: *I Killed My Mother*. Nun folgt: *Mommy*, sein sechster und bei Redaktionsschluss neuster Spielfilm, in dem eine junge Witwe an der Erziehung ihres aufbrausenden Sohns verzweifelt.

ABONNENT DER AUSGABE: FRANK BEHNKE



SPEX war die Erlösung. Endlich stimmte alles. Es gab die richtige Musik. Die richtige Energie. Die richtige Zeitschrift. Sie war größer als andere und sagte, worauf man ohne Vorahnung gewartet hatte. Sie war das Papierpendant zu Zick Zack und Rough Trade – *do it yourself*. Pere Ubu habe ich durch SPEX kennengelernt. Echt. Ich wusste nicht, dass ich es mit meiner Band Mutter aufs Cover schaffen würde. Im August 1993 war es so weit. Mein Freund Harry von S.Y.P.H. war neidisch. Wir wollten so doof wie möglich aussehen und standen vor dem Problem, wie man sich als Vierergruppe ablichten lässt. Dann stellten wir uns hin wie die vier Schornsteine des VW-Werks in Wolfsburg. Meine Tochter in Kalifornien war stolz und ließ ein Foto mit einem Freund machen. »*My papa is on the front page.*« Mehr sage ich nicht zu SPEX.

VERLAG
PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION
SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Jennifer Beck *(Online)*
Daniel Gerhardt
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Annika Reith *(CvD)*
Naomi Webster-Grundl *(Praktikantin)*

ART DIRECTION
Christoph Gabriel

GESTALTUNG
Patrick Klose

GESTALTUNGSKONZEPT
Lambl / Homburger

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Fatma Aydemir
Anne-Sophie Balzer
Lisa Blanning
Tim Caspar Boehme
Wenzel Burmeier
Kristoffer Cornils
Max Dax
Diedrich Diederichsen
Andreas Dorau
Michael Döringer
Julian Dörr
Sonja Eismann
Kerstin Grether
Sandra Grether
Ulrich Gutmair
Thomas Hübener
Sebastian Ingenhoff
Christoph Jacke
Holger Klein
Steven Lee Beeber
Tim Lindemann
Aram Lintzel
Josa Mania-Schlegel
Christina Mohr
Tobi Müller
Florian Obkircher
Joachim Ody
Dennis Pohl
Sven Regener
Philipp Rhensius
Cord Riechelmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Nadine Schildhauer
Rainer Schmidt
Barbara Schulz
Barbara Schweizerhof
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Marcus Staiger
Mark Stewart
Hannes Stutz
Christoph Twickel
Holger in't Veld
Thomas Vorreyer
Klaus Walter
Diana Weis
Johannes von Weizsäcker

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Dustin Aksland
Patrick Desbrosses
Ronald Dick
Phil Dunlop
Jennifer Endom
Thomas Meyer
Agnieszka Maksimik
Claudia Rorarius
Katja Ruge
Wolfgang Tillmans
Christian Werner

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 – 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT
Susanne Schmidt
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 – 10

HEFT-CD
Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178
10997 Berlin
Tel: 030.695 36 – 113
Fax: 030.695 36 – 114
abo@pmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D – 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 – 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB
IPS Gruppe
Carl-Zeiss-Str. 5
Postanschrift:
Postfach 12 11
D – 53340 Meckenheim
Tel: 02225.8801 – 0
Fax: 02225.8801 – 199

© 2015 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 08/2015: 22.05.2015, EVT: 16.06.2015. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2015.

GROOVE

ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR

IM HANDEL!

ALLE 2 MONATE NEU INKL. CD

PORTOFREI BESTELLEN UNTER: SHOP.PMEDIA.DE

TÄGLICH FRISCH:
CHARTS, NEWS, FEATURES
EXKLUSIV:
STREAMS, PODCASTS

IM NETZ!

WWW.GROOVE.DE

»... Another road / 'Cause this one has ended abrupt / Say hello to heaven«

(Temple Of The Dog)

Jürgen Reichert
1966 – 2015

Wir werden Dich vermissen, Jogger!

Martin »Mateng« Agregado, Nicole Ankelmann, Joy Bahr, Carmelo Barba, Nicole Bauroth, Kai Florian Becker, Simone Behrens, Bernd Bein, Sabine Beyer, Marcel Bischoff, Jan Bittis, Ulrich Böhner, Tim Böning, Simone Bösch, Peter Bolmer, Florian Brauch, Oliver Bresch, Ingo A. Bruns, Ralph Buchbender, Bunki, Eric Burton, Maria Buschuew, Clausen, Andreas Därmann, Hubert Deters, Brigitte Dette, Dirk Diebels, Dany Dietz, Alexandra Dörrie, Stéfan Dressel, Dennis Drögemüller, Mandy Endres, Beate Fischer, Christian Fischer, Caroline Frey, Henning Furbach, Birgit Fuß, Anabell Ganske, Alexander Gehner, Daniel Gerhardt, Hanns-Christian »Hank« Gerth, Ansgar Glade, Stephan Glietsch, Torsten Groß, Dorthe Hansen, Dennis Harm, Markus Hauschild, Thomas Harsman, Lenz Hein, Christian Hentschel, Wolfgang Hertel, Peter Hesse, Silke »Mücke« Hölker, Matthias Hörstmann, Nicole Jacobsen, Matthias Jost, Jupiter Jones, Curt Keplin, Kai & Ole Kirchhoff, Ina & Marcel Klein, Carsten Kleine, Jan Kleinschmidt, Sarah Klement, Chris Klimek, Albert Koch, Daniel Koch, Thomas König, Matthias Kringe, Sascha Krüger, Stefan Krulle, Judith Kühlenthal, Maren Kumpe, Peter Kupfer, Eric Landmann, Patrick Lange, Christof Leim, Daniela Leubner, Runa Liebe, Rainer Liedmeyer, Susann Linke, Martin Lippert, Nadine Lischick, Helge Löbel, Mark Löscher, Michael Lohrmann, Tom Lorber, Vanessa Maas, Sascha Mayer, Christian Meissner, Claudius Moarefi, Matthias Möde, Ana Morales, Nagel, Ingo Neumayer, Katja Niedermeier, Miriam Yasmin Ortmann, Rainer G. Ott, Claudia Penzkofer, Daniela Pfeiffer, Ines Philipp, Roman Pitone, Dennis Plauk, Gerrit Pohl, Ralf G. Poppe, Nicole Reher, Volker Rest, Sonja Ritter, Steffen Rüth, Dagmar Rumpenhorst-Zonitsas, Frank Sauer, Sina Sauer, Dieter Schienhammer, Marcus Schleutermann, Eike Schmale, Stefan Schmidt, Paul Schmitz, Anke Schneider, Florian Schneider, Edu Schönbeck, Robère Scholz, Carsten Schumacher, Felix Schwadtke-Heinrich, Jan Schwarzkamp, Sebastian Schweizer, Holger Seeling, Jörn Seidel, Bernhard Sengstschmid, Sebastian Siegmund, David Siems, Dirk Siepe, Sonne, Jörg Staude, Christian Steinbrink, Gregor Stöckl, Frank Straessner, Carsten Stricker, Tommy Stumpe, Philipp Styra, Thomas Sulzbacher, Swiss & Die Andern, Henning Terstiege, Frank Thießies, Claudia Trede, Bine & Stefan Üblacker, Babsi Vahle, Uwe Viehmann, Peter Vignold, Nadja Vogel, Henner von Tralien, Astrid Wellenberg, Dirk Wilberg, Dennis Wösten, Jan-Simon Wolff, Detlef Wullbrandt, Yessica Yeti, Thomas Zimmermann, Franz X.A. Zipperer

Wer Gutes in Joggers Sinne tun möchte, sollte diese Stiftung unterstützen:
www.angstselbsthilfe.de/spenden, Stichwort »Jogger«

Freier Wille braucht Freiwillige.

Die *taz* ist einzigartig in der deutschen Zeitungslandschaft: konzernunabhängig, getragen von der taz Genossenschaft und auf taz.de kostenlos zugänglich.

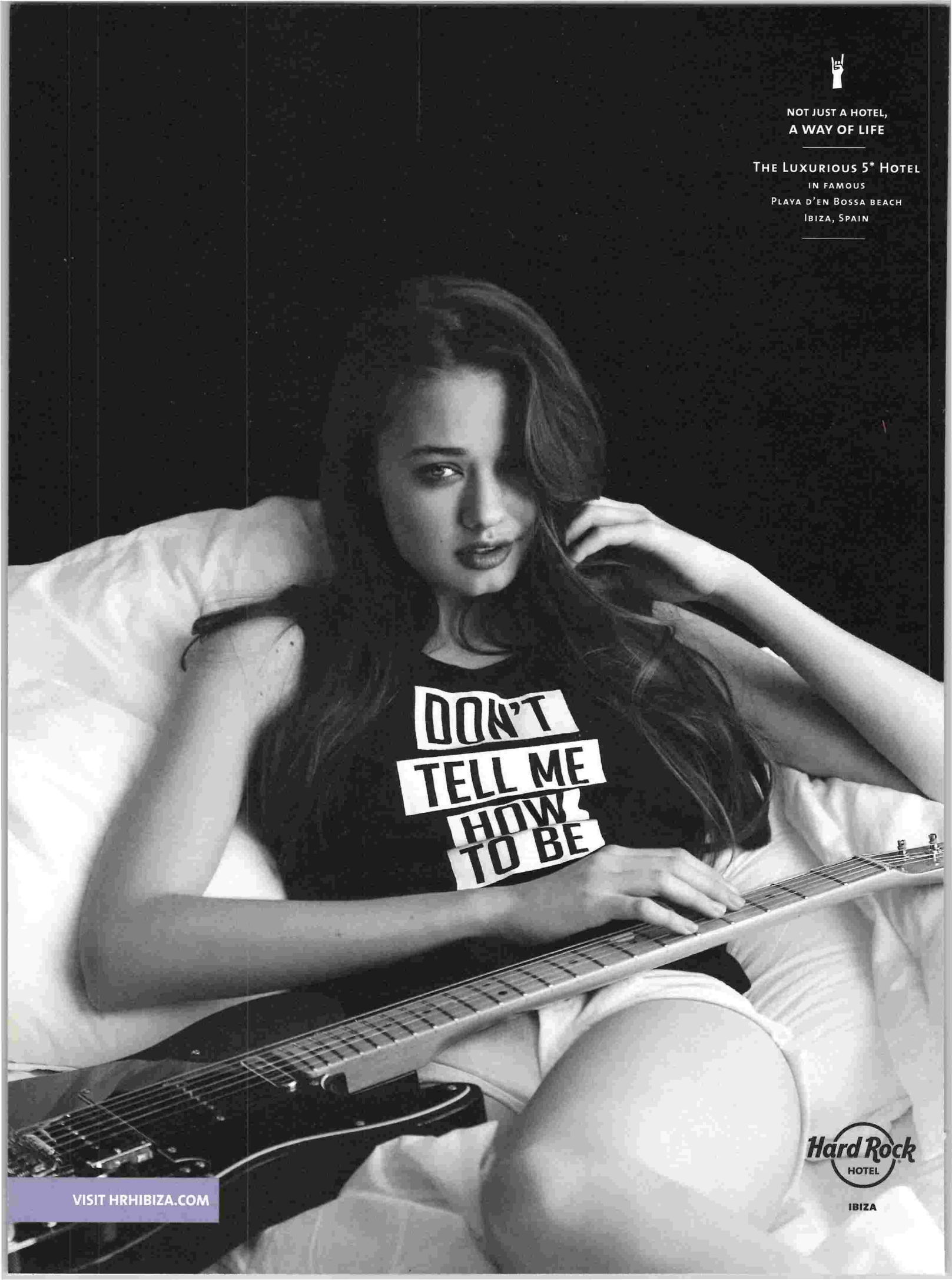
Seien Sie dabei:
Ein Abo von taz.zahl ich sichert unsere Unabhängigkeit und den kostenlosen Online-Zugang zu unseren Inhalten. Für alle.

Mehr dazu auf:
www.taz.de/binich

taz.de ist **Kostenlos** für nur 5 Euro im Monat

taz.de/tzi

taz.bin ich


NOT JUST A HOTEL,
A WAY OF LIFE
THE LUXURIOUS 5* HOTEL
IN FAMOUS
PLAYA D'EN BOSSA BEACH
IBIZA, SPAIN
DON'T
TELL ME
HOW
TO BE
VISIT HRHIBIZA.COM
Hard Rock
HOTEL
IBIZA